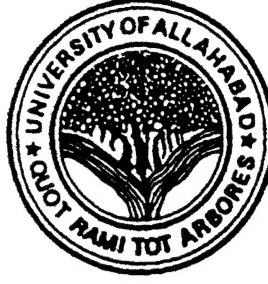


“मुक्तिबोध की सामाजिक चेतना और कला चेतना की पारस्परिकता का अध्ययन”



इलाहाबाद विश्वविद्यालय, इलाहाबाद
की
डी० फिल० उपाधि हेतु प्रस्तुत
शोध प्रबन्ध

सन् 2002

निर्देशक
डॉ० राम कमल राय
पूर्व उपाचार्य (हिन्दी विभाग)
इलाहाबाद विश्वविद्यालय
इलाहाबाद

प्रस्तुतकर्ता
श्रीनारायण सिंह यादव
शोध छात्र (हिन्दी)
इलाहाबाद विश्वविद्यालय
इलाहाबाद

हिन्दी विभाग
इलाहाबाद विश्वविद्यालय, इलाहाबाद

मुक्तिबोध की सामाजिक चेतना और कला चेतना की पारस्परिकता का अध्ययन

विषय सूची

प्रथम अध्याय - मुक्तिबोध का व्यक्तित्व एवं कृतित्व पृष्ठ सं० 1 — 38

द्वितीय अध्याय - हिन्दी साहित्य के काव्य आन्दोलन और कविता का सम्बन्ध
अ : कविता क्या है पृष्ठ सं० 39 — 80

आ : आन्दोलन और कविता का सम्बन्ध

इ : हिन्दी के विविध काव्य आन्दोलन और उनका महत्व

तृतीय अध्याय - मुक्तिबोध का काव्य और परिवेश पृष्ठ संख्या 81-184

अ : सामाजिक

आ : आर्थिक

इ : राजनैतिक

ई : सांस्कृतिक

उ : साहित्यिक

चतुर्थ अध्याय - हिन्दी साहित्य के इतिहास का मुक्तिबोध की सामाजिक
चेतना एवं कलाचेतना पर प्रभाव पृष्ठ सं० 185-241

अ : प्रगतिवाद के सन्दर्भ में

आ : प्रयोगवाद के सन्दर्भ में

इ : नई कविता के सन्दर्भ में

पंचम अध्याय - मुक्तिबोध के काव्य में सामाजिक चेतना और कला चेतना
की पारस्परिकता या सांमजस्य पृष्ठ सं० 242-359

अ : मुक्तिबोध के काव्य में सामाजिक चेतना

आ : मुक्तिबोध के काव्य में कला चेतना

इ : सामाजिक चेतना एवं कला चेतना की पारस्परिकता या सामंजस्य
षष्ठम अध्याय - मुक्तिबोध के काव्य में सामाजिक चेतना और कला चेतना
का प्रयोग पृष्ठ सं० 360-451

(उनकी कविताओं के विशेष संदर्भ में)

अ : अन्धेरे में

आ : ब्रह्म राक्षस

इ : चांद का मुंह टेढ़ा

ई : भूल गलती

उ : बैचेन झील

ऊ : इसी बैल गाड़ी को

सप्तम अध्याय - उपसंहार

पृष्ठ सं० 452 — 472

परिशिष्ट:

पृष्ठ सं० 473 — 488

आभार

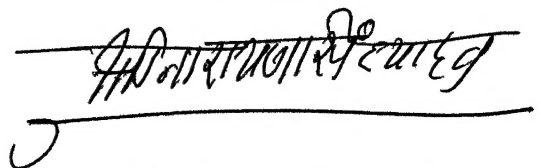
शोध कार्य की अवधि में एव शोध कार्य को सम्पन्न करने में किये गये सहयोग के लिए मैं अपने शोध निर्देशक समाजवादी चिन्तक व प्रख्यात समालोचक श्रद्धेय गुरुवर डॉ० रामकमल राय के प्रति सर्वाधिक आभारी हूँ, जिनकी स्नेहिल छाया, सुझाव व निर्देशन के बिना शोध कार्य पूरा करना सम्भव नहीं था। हिन्दी साहित्य व शोध के लिए साहित्यिक अभिरुचि की प्रेरणा विकसित करने के लिए मैं हिन्दी के मूर्धन्य विद्वान व समालोचक प्रो० सत्यप्रकाश मिश्र व शोध अवधि के दौरान जब कभी भी असमजस व भटकाव महसूस हुआ तो सबल व राह दिखाने के लिए मैं गुरुवर डॉ० राजेन्द्र कुमार (सम्प्रति विभागाध्यक्ष, हिन्दी विभाग) का भी आभारी हूँ।

पूर्वी उत्तर प्रदेश के आधुनिक सुख-सुविधा से वंचित एक पिछड़े गाँव की पगडण्डियों से इलाहाबाद विश्वविद्यालय तक का सफर तय करने की प्रेरणा के लिए मैं अपने माता-पिता जिन्होंने मुझे सुलाने के लिए अपनी नीद, मेरा पेट भरने के लिए अपनी भुख व मेरी शिक्षा के लिए अपनी बुनियादी आवश्यकताएँ भी खुशी-खुशी अर्पित कर दी तथा मुझे एक सभ्य, जागरूक व शिक्षित नागरिक बनाने के लिए असीम सहयोग प्रदान करने के लिए अपने चाचा स्व० सुखराम सिंह यादव एव बड़े पिता स्व० राजनारायण सिंह यादव तथा सहोदर भ्राताओं स्व० रमाकान्त सिंह यादव, केदार सिंह यादव, एस०एन०एस० यादव व श्रीकान्त सिंह यादव का आभार व्यक्त करते हुए मैं भावविह्वल हूँ, साथ ही अपने भतीजो डा० दिनेश यादव एव उनकी पत्नी डा० अलका यादव, उमाशंकर यादव एव उनकी पत्नी नीतू यादव का भी आभार व्यक्त करता हूँ। इसके साथ ही अपने शुभचिन्तक एव अग्रज आदरणीय राजेन्द्र प्रसाद सिंह यादव एव वशिष्ठ सिंह यादव, श्रीमती इन्दुबाला सिंह का भी आभारी हूँ, जिन्होंने सकट के क्षणों में मुझे सबल व सहारा दिया। मैं अपनी बहन श्रीमती शकुन्तला यादव का भी आभारी हूँ जिन्होंने सबसे ज्यादा शोध कार्य को तत्परता एव लगन से पूरा करने के

लिए मुझे प्रेरित किया। छात्र जीवन व ज्ञानार्जन के दौरान 90 के दशक में देश में आये व्यापक सामाजिक-राजनैतिक परिवर्तन की आधी से मैं भी अछूता नहीं रह सका तथा अपनी व्यक्तिगत महत्वाकांक्षा एवं सुख-सुविधा को देश के नव-निर्माण में व शहीदों के सपनों का भारत बनाने के यज्ञ में आहुति देकर समाज से गरीबी, गैर बराबरी, असमानता, अत्याचार व अन्याय के विरुद्ध आजीवन संघर्ष करने का संकल्प लेकर देश के महान नेताओं, समाजसुधारकों, व शहीदों के विचारों से प्रभावित होकर मैं छात्र राजनीति में कूद गया तथा तब से अब तक पढाई के साथ-साथ लड़ाई जारी रखने का मेरा समझौता विहीन व मूल्यों से प्रेरित संघर्ष बदस्तूर जारी है। शोध कार्य व छात्र राजनीति के साझा मिशन में कंधा से कंधा मिलाकर संघर्ष के लिए मैं इलाहाबाद विश्वविद्यालय के छात्र नेता व राजनीति विज्ञान विभाग के शोध छात्र राजेश सिंह तथा शोध कार्य को पूरा करने में अविस्मरणीय सहयोग के लिए कृष्ण मुरारी यादव, प्रतीक सिंह, दिनेश जौनपुरी, अरविन्द सिंह, अजीत यादव, नीरज राय, दयाशंकर यादव, अमित चौधरी, कवीन्द्र नाथ राय, दीपक मिश्रा, राजेश कुमार सिंह, सुशील श्रीवास्तव, विजय प्रताप सिंह, धीरेन्द्र प्रताप सिंह व इलाहाबाद विश्वविद्यालय के तमाम छात्रों व मित्रों का आभारी हूँ।

‘लकी फोटो स्टेट के श्री शैलेन्द्र कुमार शर्मा व श्रीधर शुक्ला व राजीव वर्मा का कंप्यूटर टाइपिंग के लिए हृदय से आभार व्यक्त करता हूँ।

सधन्यवाद।



श्रीनारायण सिंह यादव

भूमिका

हिन्दी साहित्य—इतिहास के आधुनिक काल के (छायावाद के बाद के) कवियों में मुक्तिबोध अपनी काव्य—चेतना की दृष्टि से सबसे अधिक महत्वपूर्ण और विचारणीय है। उनका स्वयं का काव्य कवि के व्यक्तिगत मनोवैज्ञानिक और दार्शनिक चिन्तन से लेकर विश्व—दृष्टि के सन्दर्भ में हासगत मूल्यों की सामाजिक—चेतनाओं द्वन्द्वात्मक जीवनानुभवों के विभिन्न सन्दर्भों से जुड़ा हुआ है। वे यह मानते हैं कि “कोई भी लेखक अपने युग से केवल प्रभावित ही नहीं होता, अपितु वह अपने युग का अंत होता है। अपने युग का अंत होने के कारण लेखक के लिये स्वाभाविक हो जाता है कि वह युग और समय की आलोचना—प्रत्यालोचना करे, जिसमें वह जी रहा है। उसकी कमियों और उपलब्धियों पर टिप्पणी करे, जिससे उसका सामाजिक और सवेदनात्मक जीवन नियंत्रित और प्रभावित होता है, क्योंकि काव्य रचना केवल व्यक्तिगत मनोवैज्ञानिक प्रक्रिया नहीं वह एक सांस्कृतिक—प्रक्रिया है और फिर भी वह एक आत्मिक प्रयास है। उसमें जो सांस्कृतिक—मूल्य परिलक्षित होते हैं वे व्यक्ति की अपनी देन नहीं, समाज या वर्ग की देन हैं।”

हिन्दी साहित्य—जगत में हुए विविध आन्दोलनों और उन आन्दोलनों में स्वयं की सहभागिता को स्पष्टतः चित्रित करते हुए मुक्तिबोध बताते हैं कि—मैंने वस्तुतः तीन युग देखे हैं। छायावाद का पूर्ण प्रकाश मेरी आँखों के सामने हुआ, किन्तु मैं छायावादी नहीं हो सका। उसके विरुद्ध प्रतिक्रियाएँ ही हृदय में जमा होती गयीं। मैंने प्रगतिवाद का अभ्युत्थान देखा और भर्सक कोशिश की कि उसका फैलाव हो, वह खूब फैला . किन्तु मेरी कविता प्रगतिवादी ढाँचे को नहीं अपना सकी, यद्यपि कि आज भी प्रगतिवादी कविताएँ हमारे निम्न मध्यवर्ग में बहुत लोकप्रिय हैं मजे की बात तो यह है कि मैं नयी कविता भी उन्हें सुना जाता हूँ और बहुतों को वे पसन्द आती हैं।

मुक्तिबोध के इस प्रकार के कथन से स्पष्ट है कि उनको किसी घरे या दायरे में कैद नहीं किया जा सकता क्योंकि उनको किसी “वाद” की सीमा में आबद्ध करना उनकी व्यापक-दृष्टि को सीमित करना होगा, क्योंकि उनकी काव्य-चेतना के विविध आयाम हैं, पड़ाव हैं। अतः उन्हें किसी एक घरे में आबद्ध करना उनके साथ अन्याय होगा और वे हो भी नहीं सकते। उनका स्वयं का कथन है — “लेखक की कुछ रचनाओं को देखकर नहीं उसकी सब रचनाओं को देखकर नहीं उसकी सब रचनाओं को देखकर उसके तथाकथित जीवन-दर्शन की बात की जा सकती है उसकी कुछेक कविताओं को देखकर हम क्योंकि यह मान ले कि लेखक जीवन-दृष्टि उसका जीवन-दर्शन निराशामूलक है। इस सम्बन्ध में वे और आगे कहते हैं — “मेरे जीवन ने इस जगत में अबतक जो यात्रा की है वह प्रयोजन हीन नहीं है। मैंने अपने अनुसार कुछ हद तक परिस्थिति को बनाया और बिगाड़ा है। इस जीवन-यात्रा में आन्तरिक की एक पुकार रही है। नवयौवनावस्था के पूर्व से ही मेरे प्रयोजन प्राप्त और विकसित होते गये और उन्हीं के अनुसार मैंने अपनी भावधारा विकसित की।”

मुक्तिबोध की लगभग समस्त उपलब्ध रचनाओं को नेमिचन्द्र जैन ने छ खण्डों में (मुक्तिबोध की रचनावली) संग्रहीत किया है। रचनावली के प्रथम खण्ड उनकी 1935 से 1957 तक की कविताओं को इसी रूप में लिया गया है कि वह “कविरूप” में मुक्तिबोध की तैयारी का काल था जिसमें वह अपना निजी मुहावरा खोज रहे थे बना रहे थे और उसे मांज रहे थे। इनकी प्रारम्भिक कविताएँ जो उस समय कर्मवीर, वीणा आदि पत्रों में छपी थी उस दौर के कवि माखनलाल चतुर्वेदी की शैली और समवेदना की छाप लिये हुए हैं। 1946 जब मुक्तिबोध नागपुर पहुँचे तब—उनकी वे कविताएँ सामने आयीं जो व्यक्तित्व, अभिव्यक्ति, भाषा—शिल्प और सवेदना की दृष्टि से उनके मौलिक और अत्यन्त निजी स्वर, निजी पहचान को लिये थीं। वह भी अपने

पूर्व या समकालीन कवियों की तरह चाह विहग, क्षितिज, कुहर, तिमिर, कोकिल और कल्पना का मृदु चितेरा' बनना चाहता है साथ ही अविश्राम गति ओर नव अनुभव में जीवन यात्रा का सुख देखता है। इस प्रकार के बहुत से शब्द-समूह और चित्र छायावाद के निकट दीखते हैं।

नागपुर में निवास काल के दौरान ही मुक्तिबोध ने सर्वाधिक कविताये लिखी। कविताके प्रति उनकी सम्बद्धता और रुझान इन दिनों गहनतर होता गया। लम्बी कविताओं की रचना, सूक्ष्म जटिल आन्तरिक संरचना इसी समय से शुरू हुई बल्कि इस समय अपने अनुभव और अन्तर्द्वन्द्व को नये-नये रूपों में नये आकार में व्यक्त करने की तड़प और खोजपूर्ण बैचनी भी उनमें बढ़ती गयी और आगे चलकर यानी 1960 तक पहुँचते-पहुँचते उनकी काव्य-यात्रा मानसिक जगत, एक असतोष, निरन्तर रचना और पुनर्रचना की लम्बी प्रक्रिया से अस्थिरता और द्वन्द्वात्मकता से भरता गया है। 1953 से 1957 के बीच लिखी गयी अपनी अधिकांश कविताओं को मुक्तिबोध परिवर्तित-संशोधित करते रहे।

1960-62 का समय, लेखन की दृष्टि से अधिक और श्रेष्ठ कविताओं को बार-बार जाँचने, परिमार्जित करने का है लेकिन अपने बहुमुखी विकास और व्यक्तित्व के जटिल स्तरों की दृष्टि से उनका 1953-57 का दौर ही सर्वाधिक प्रयोगशील और रचनात्मक माना जायेगा। उन्होंने इस बीच पूरी सर्जनात्मक के साथ जहाँ बहुत अधिक श्रेष्ठ कविताये लिखी वही कहानियाँ, डायरी निबन्ध, राजनैतिक लेख भी लिखे और सभी क्षेत्रों में समान ऊर्जा, प्रतिभा, आन्तरिक दबाव उत्साह और आत्मविश्वास का परिचय दिया। उनकी बहुचर्चित और हिन्दी साहित्य जगत में उन्हें प्रतिष्ठित करने वाली रचनाये कामायनी एक पुनर्विचार "एक साहित्यिक की डायरी, 'काठ का सपना', 'चौद का मुँह टेढ़ा', है आदि प्रकाशित हुई। मुक्तिबोध आलोचक, चिन्तक और कवि के रूप में प्रतिष्ठित हुए और उसके बाद "नये साहित्य का सौन्दर्यशास्त्र नयी

कविता आत्मसघर्ष, विपात्र, सतह से उठता आदमी (कथा साहित्य) ने उनकी वैविध्यपूर्ण अभिव्यक्ति रचनात्मक जिन्दादिली और बौद्धिक संवेदना का समन्वित रूप खड़ा कर दिया।

यह उल्लेखनीय है कि 1940 से 1950 के मध्य देश की हलचलो को लेकर मुक्तिबोध ने कोई तात्कालिक प्रतिक्रियाये व्यक्त नहीं की लेकिन वे सभी परिस्थितियों और सन्दर्भ कहीं न कहीं उनकी भावनाओं को छील या हिला तो रहे ही थे। 1950 के बाद से 'नया खून', 'सबेरा', 'संकेत', 'बसुमती', 'सारथी' आदि कई पत्र-पत्रिकाओं में उन्होंने राजनीतिक, सामाजिक, साम्प्रदायिक, आर्थिक और व्यापक मानवीय समस्याओं पर खुलकर और जमकर अपनी प्रतिक्रियाये व्यक्त करना, आरम्भ कर दिया था। जनतंत्र को खतरा, साम्प्रदायिक ताकतों से मनुष्य और देश को खतरा, राजनीतिक का दोगलापन, समाजवादी दृष्टि के भावी विकास के प्रति आशंकाएँ— सब कुछ बहुत स्पष्ट वे लिख रहे थे और बेहद उत्तेजना, पीड़ा, वेदना तनाव के साथ लिख रहे थे। ठीक वैसी ही गहरी पीड़ा, उत्तेजना, वेदना, मानसिक तनाव, बैचेनी, सघर्ष प्रक्रिया से मुक्तिबोध ने अपने साहित्य को भी सृजित किया। उन्होंने अपने को उदासीनता और विस्मृत के गर्भ में फेंक दिये जाने की स्थिति से भी सघर्ष किया क्योंकि उनकी स्थिति साहित्य-जगत में बहुत सामान्य और सुसंगत नहीं थी। मूलतः मराठी होते हुए भी मुक्तिबोध ने केवल हिन्दी में लिखा। प्रभावस्वरूप उनकी मराठी-प्रयोग-मिश्रित हिन्दी और संधि-समास बहुल भाषा ने और कहीं-कहीं व्याकरण-विरुद्ध प्रयोगों ने उन्हें हिन्दी मानसिकता के लोक में लम्बे समय तक एक अपरिचित लेखक जैसा रखा। हिन्दी के प्रतिनिधि कवि होते हुए भी उनकी स्थिति हिन्दी में विचित्र-सी थी। निश्चय ही जीवन और मृत्यु की गम्भीर त्रासदी को उन्होंने मृत्यु-पर्यन्त झेला।

मुक्तिबोध का जीवन और उनका रचनात्मक ससार दोनों ही ऊँची-नीची, ऊबड़-खाबड़ दुनिया के ओर-छोर छूने, समझने की कोशिश की

उत्तेजना, चुनौती और शक्ति लिये हुए है। यद्यपि मुक्तिबोध का व्यक्तित्व बहुआयामी था। वह कवि, विचारक, आलोचक, कहानीकार, डायरी लेखक, पत्रकार संपादक सभी थे पर वे मूलतः कवि थे और कविता के भीतर ही उनकी सर्जनात्मक शक्ति, उनकी उस भावात्मक ऊर्जा, आवेग और मौलिकता का पूर्ण प्रकाशन हुआ है जिसके लिए वे जाने गये और जो उनके व्यक्तित्व की पहचान बन गया। उनके कवि-मित्र और मुक्तिबोध रचनावली के संपादक नेमिचन्द्र जैन कहते हैं कि “दरअसल मुक्तिबोध की भावात्मक ऊर्जा अशेष और अटूट थी जैसे कोई नैसर्गिक अन्तःस्रोत हो जो कभी चुकता ही नहीं, बल्कि लगातार अधिकाधिक वेग और तीव्रता के साथ उमड़ता चला चलता है। यह आवेग और ऊर्जा मुक्तिबोध की कविता-रचना में उसके कल्पना चित्रों और लय के आरोह-अवरोह में एक विचित्र सी निरन्तरता और तीव्रता और अनेकानेक चित्र-दर-चित्र लाती चली जाती है जिसमें कुछ भी सुनियोजित नहीं होता।

काव्य-रचना की सम्पूर्णता को उसकी शिल्पगत मौलिकता को आत्मयन्त्रण की लम्बी-सार्थक प्रक्रिया से गुजरते हुए तैयार करना और तलाशने की बैचेनी को या तो निराला ने भोगा या मुक्तिबोध ने उनका फौलादी, प्रखर ऊर्जामय विद्रोही और सघर्ष शील व्यक्तित्व उनकी रचनाओं में बार-बार व्यक्त होता है। मनुष्य, जीवन समाज और युग के प्रति गहरी सम्बद्धता, वर्तमान की पेचीदा स्थितियाँ-विसर्गितियाँ और भविष्य की चिन्ता उन्हें निरन्तर द्वन्द्व में रखती है। वे अनुभवों के साथ रात के सन्नाटे, पुलिस की सीटियों, सननाटेमय रहस्य-वातावरण, अन्याय-अत्याचार अंग्रेजी शासन के आतंक को अनजाने में ही अपनी काव्य-सवेदना का अंश बनाते चले गये, दूसरी ओर बीसवीं सदी के तीसरे दशक की राष्ट्रीय गतिविधियों, बौद्धिक हलचलों, नवीन आन्दोलनों, विचारधाराओं और युगबोध एवं काव्य-सम्बन्धी अनुभवों से उनका उत्साही युवा मन चेतना-सम्पन्न होता गया। पारिवारिक

और सामाजिक विरोधों के बीच क्रान्तिकारी कदम उठाते हुए मुक्तिबोध ने जहाँ आर्थिक-वैयक्तिक संघर्ष और आत्म संघर्ष की यातना झेली वही अपने समय के अनेक प्रकार के साहित्यिक, राजनैतिक और दार्शनिक विचारों और आन्दोलनों के निकट भी वे आते रहे। 'सहार' और 'ध्वस' से होती हुई कविता को कवि किस तरह सृजन की अनवरत प्रक्रिया की ओर ले जाता है— यह एक दिलचस्प विषय है और इन सबके पीछे कवि की रचना-दृष्टि, उसके मूल्य चिन्तन उसके अनुभव व्यक्तित्व और पूरा युग पूरा परिवेश होता है। इसीलिए मुक्तिबोध आज भी भिन्न-भिन्न संदर्भों में और अपने समग्र साहित्य के परिप्रेक्ष्य में, अपने से पूर्व की कविता, समकालीन कविता और आज की नयी कविता के परिप्रेक्ष्य में पुनर्मूल्यांकन की आवश्यकता महसूस कराते हैं। मुक्तिबोधिय कलात्मक साहित्य-चिन्तन, अधुनातन विचारधारणाओं से प्रभावित है। वस्तु-तत्त्व में उतना मौलिक न होते हुए भी वह अपने प्रस्तुतीकरण की नवीनता और इससे भी अधिक अपने जीवनाग्रह के महत्व के कारण महत्वपूर्ण हो गया है। जीवन स्वानुभूत जीवन, कल्पना द्वारा पुनर्रचित मनोमय जीवन या सौन्दर्यानुभूति अर्थात् कलात्मक अनुभव, कलात्मक अनुभव के सन्दर्भ में कलाकार की विशिष्टता, कलाकार के कलात्मक अनुभव, के सन्दर्भ में कलाकार की विशिष्टता, कलाकार के कलात्मक अनुभव की चरम परिणति अर्थात् कलाकृति, कलात्मक अनुभव की अभिव्यक्ति का संघर्ष फिर उस अभिव्यक्ति के संघर्ष चरम परिणति अर्थात् कलाकृति की सापेक्षता में उसके सत्य की खोज—मुक्तिबोधीय चिन्तन के इन परस्परावलम्बित आयामों को आलोचनात्मक प्रक्रिया के सूक्ष्म ताने-बाने से ग्रहण करते हुये एक नयी व्यवस्था के रूप में उनके कृतित्व के साक्ष्य के आधार पर ही आँका जा सकता है। चूँकि वहाँ हमारा साक्षात्कार उनके प्रत्यक्ष प्रयोग की क्षमताओं से होता है।

वस्तुतः मुक्तिबोध के कलात्मक साहित्य-चिन्तन में काव्य-सम्बन्धी विवेचन प्रमुख रहा है। वे काव्य को एक सांस्कृतिक प्रक्रिया मानते हैं और

काव्य-सौन्दर्य को जीवन-सौन्दर्य का पर्याय जिसमे वैयक्तिक-मौलिकता को वे कदाचित नही भुला पाये है। इसी सन्दर्भ मे उनकी आत्मपरक कविताओ और उनक कविताओ की प्रदीर्घता के मर्म को ठीक तरह से समझा जा सकता है। मुक्तिबोध कविता के अन्तर्गतत्वो को विकास और प्रसार देने के पक्ष मे थे, चूकि कविता मे प्रस्तुत होने वाला यथार्थ न केवल गतिशील होता है वरन् परस्पर गुम्फित भी।

मुक्तिबोध की विचाराधाराओ मे व्यक्ति के वास्तविक जीवनाभुवो और तदनुसार उसकी क्रिया-प्रतिक्रियाओं मे मनोनीत प्रयोजनो के स्वाभाविक समावेश को प्राय महत्व प्राप्त हुआ है। निरपेक्ष और निरुद्देश्य सौन्दर्य को अपना समर्थन प्रदान न कर पाने के कारण ही उसका अर्थ खोजने के ओर भी वे कदाचित प्रवृत्त नही हुये है। वे रचनाकार को सन्देशवाहक भले ही न मानते हो, किन्तु उनका यह आग्रह अवश्य रहा है कि उसकी पक्षधरता या प्रतिबद्धता मनुष्यता की आँच मे तपकर उदात्त आयाम प्राप्त कर सकती है। वे साहित्य के लिए किसी विषय को अस्पृश्य नही मानते है क्योकि उन्होने विषय को उतना महत्व नही दिया है जितना कि विषय के प्रति दृष्टिकोण और दृष्टिकोण की पृष्ठभूमिगत भूमिका को साहित्यकार के आत्मज सत्यो के प्रति आदर-भाव और विषय या वस्तु के चित्रण मे आत्मपरक ईमानदारी और वस्तुपरक सत्यपरायणता के निर्वाह को वे अत्यधिक महत्वपूर्ण मानते है।

इस प्रकार वे इस निष्कर्ष पर पहुँच सके है कि लेखक के सवेदनात्मक उद्देश्यो को पहचान कर उसकी कलाकृति का विवेचन किया जाना चाहिए तथा उसके सम्वेदनात्मक उद्देश्यों और अन्तरानुभवो को व्यापकतर मानव-सत्ता के तथ्यो से जोडना चाहिए।

मुक्तिबोध का काव्य सत्चित्-आनन्द का काव्य न होकर सत्चित्-वेदना का काव्य है। उनक वेदना बडी व्यापक और साथ ही गहरी

है। व्यक्ति और समाज के पारस्परिक सम्बन्धों की वैज्ञानिक व्याख्या और उसकी काव्यमय अभिव्यक्ति ही उनकी कविताओं का अन्तर्मन है और चूँकि उन्होंने केवल स्वानुभूत का चित्रण किया है, अतः वैयक्तिक अनुभवों की प्रमाणिकता उनकी काव्य-सवेदना को प्रखर बना देती है। इसीजिल मुक्तिबोध के काव्य को मानवता का दस्तावेज कहा गया है जो आज के सामान्य मानव की असहायता, घुटन, छटपटाहट को उपस्थित कर उसके मुक्ति का मार्ग खोजता है वह निबल मानव के मुख को नव आशा से ज्योतित देखना चाहता है। इस स्थिति में महाकवि बाण कृत 'कादम्बरी' में उल्लिखित अधोलिखित पक्तियों का उल्लेख न्यायसगत होगा — 'अतिकष्टासु दशास्वपि जीवित निरपेक्षा न भवन्ति खलु प्राणिनाम् चित्तवृत्त्य इहि जगति।' अर्थात् अत्यन्त कष्टों को सहन करती हुई भी प्राणियों की चित्तवृत्तियाँ निश्चय ही इस जगत् से जीवन के प्रति निरपेक्ष नहीं हुआ करती हैं।

निःसन्देह मुक्तिबोध की काव्य-चेतना का मूलाधार मानवीय-सवेदना को माना जा सकता है और वे जीवन-पर्यन्त एक ही समस्या को लेकर चिन्तित थे —

- "मेरे सभ्य नगरो और ग्रामो में
- सभी मानव
- सुखी, सुन्दर व शोषण-मुक्त कब होंगे"

मुक्तिबोध के सम्बन्ध में शमशेर बहादुर सिंह का मत अवलोकनीय है — "मुक्तिबोध ने छायावाद की सीमा लाघकर प्रगतिवाद से मार्क्सवाद ले, प्रयोगवाद के अधिकांश हथियार सभाल और उसकी स्वतंत्रता महसूस कर, स्वतंत्र कवि रूप से, सब वादों और पार्टियों से ऊपर उठकर, निराला की सुथरी और खुली मानवतावादी परम्परा को बहुत आगे बढ़ाया।"

प्रथम अध्याय

मुक्तिबोध : व्यक्तित्व और कृतित्व

व्यक्तित्व

खिलजी वंश काल में मुक्तिबोध के किसी कुलकर्णी पूर्वज ने 'मुग्धबोध' या मुक्तिबोध नाम का कोई आध्यात्मिक ग्रन्थ लिखा था, जिसके आधार पर इनके वंश का नाम चल पड़ा। अंग्रेजी शासनकाल में मुक्तिबोध के परदादा जलगाँव से नौकरी करने के लिये ग्वालियर आये। वे शैव थे और आज तक मुक्तिबोध के परिवार में शिव की पूजा होती है। दादा फारसी ज्ञान और पिता उर्दू ज्ञान के कारण प्रसिद्ध थे। मुक्तिबोध के पिता पुलिस इन्स्पेक्टर थे, जो राज भक्त, ईमानदार, न्यायप्रिय, पूजा-पाठी, बड़े निर्भीक और मस्त व्यक्ति थे। मुक्तिबोध के जीवन में पिता के इन सारे गुणों का प्रभाव पड़ा था। उनकी माँ बुन्देलखण्ड के एक किसान परिवार की लड़की थी।

गजानन का जन्म तेरह नवम्बर 1917 को ग्वालियर के श्योरपुर नामक स्थान में हुआ प्रारम्भिक शिक्षा उज्जैन में हुई। गजानन अपने सहपाठी के साथ, जो गश्त ड्यूटी पर तैनात था, रात में शहर घूमने निकल जाते थे। बीड़ी का चस्का शायद तभी से लगा। रात का सन्नाटा, पुलिस की सीटियाँ, एक रहस्यमय वातावरण, जुर्म अत्याचार, अंग्रेजी शासन का आतंक—सब कुछ मुक्तिबोध महसूस करते।

बीसवीं सदी के तीसरे दशक के अन्तिम वर्ष राष्ट्रीय गतिविधियों के तेजी के वर्ष थे, जिनमें मुक्तिबोध का नवयुवक मन आगे बढ़कर शामिल हो गया, जिससे उसे बौद्धिक हलचलो, ज्ञान, नयी दृष्टि, युगबोध और काव्य सम्बन्धी अनुभव प्राप्त हुये। इसी बीच मुक्तिबोध के व्यक्तिगत जीवन में एक भूचाल आया और उन्होंने पारिवारिक और सामाजिक विरोधों का सामना बड़े साहस से करते हुये प्रेम विवाह किया। उसी वर्ष इन्दौर के होल्कर कालेज

कालेज से बी०ए० करने के बाद अन्होने उज्जैन के मार्टन स्कूल मे अध्यापकी कर ली। यही पूर्व परिचित (प्रभाकर माचवे) से मुक्तिबोध की पुन भेट हुई, क्योकि माचवे माधव कालेज मे पहले अध्यापक थे। यही मुक्तिबोध को अनेक प्रकार के साहित्यिक, राजनीतिक और दार्शनिक विचारो के आदान-प्रदान का अवसर और वातावरण मिला। मुक्तिबोध की रचनाओ मे इसी समय से एक बुद्धिवादी अनास्था और सहज फक्कडपन और मुक्त छंद का धारा प्रवाह प्रयोग मिलता है। यद्यपि इनकी शैली माखनलाल और महादेवी से मुक्त न थी। मुक्तिबोध रवीन्द्रनाथ टैगोर से प्रभावित थे।

सन् 1940 मे मुक्तिबोध शुजालपुर के शारदा शिक्षा सदन मे अध्यापक हो गये। यही वे गॉंधी के रचनात्मक और जन जागरण के कार्यक्रम के सपर्क मे आये। उनका आदर्शवादी मन धीरे-धीरे भौतिकवाद की ओर झुकने लगा। उन्होने युग और एडलर को पढा था। इस तरह वे बौद्धिक और मनोवैज्ञानिक उहापोह मे जीते थे। मन की सरलता और आत्मिक निष्ठा मे कौन अधिक था, कहन कठिन है। समस्याओ के राजनीतिक समाधानो के बारे मे वे एक मत नही थे।

1941 मे जब नेमिचन्द्र जैन आगरे से शुजालपुर आ गये, तो वातावरण एकदम बदल गया। वे प्रकाशचन्द्र गुप्त के प्रभाव से (मार्क्सवाद) के सपर्क मे आ चुके थे। इस तरह (मुक्तिबोध), (नेमिचन्द्र) और (माचवे) मे जब बहस छिडती तो समय का पता न चलता। मुक्तिबोध सब कुछ भूल जाते। इस तरह शुजालपुर के बौद्धिक वातावरण मे (मार्क्सवाद) छा गया। मुक्तिबोध इनमे सबसे अधिक उत्साही व्यक्ति थे। उनकी कविताओं मे इसका प्रभाव सबसे अधिक पाया जाता है। मुक्तिबोध के प्रिय साहित्यकारो मे बाल्जाक, फ्लावेयर, दस्तायवस्की और गोर्की थे। मुक्तिबोध की कवितायें इस समय भी कभी-कभी समझ मे नही आती, जिन्हे लेकर मित्रों मे विवाद होता पर उनका प्रभाव

अवश्य पडता। सन् 42, के आन्दोलन मे शारदा शिक्षा सदन बन्द हो जाने के कारण मुक्तिबोध उज्जैन चले गये।

शुजालपुर और उज्जैन मे ही 'तारसप्तक' की योजना बनी, जिसमें माचवे, नेमिचन्द्र, भारत भूषण, मुक्तिबोध, अज्ञेय, रामबिलास, गिरजाकुमार एक दूसरे के सपर्क मे आये। इस सग्रह मे मुक्तिबोध का स्थान बडा मौलिक, बौद्धिक और रोमानी है।

उज्जैन मे मुक्तिबोध ने मध्य भारत प्रगतिशील लेखक संघ की नींव डाली, जिसमे भाग लेने के लिये बाहर से लोगो को बुलाया जाता, जिनमें रामविलास और अमृतराय मुख्य होते। सन् 44, के अन्त में (मुक्तिबोध) ने इन्दौर मे फासिस्ट विरोधी लेखक कान्फ्रेन्स का आयोजन किया, जिसके अध्यक्ष राहुल जी थे। मुक्तिबोध ने स्वयं लेखको के दायित्व पर एक लेख पढा था। वे नये रचनाकारो का उत्साह बढाते थे। मजदूरो से सपर्क स्थापित करते थे, मित्रो और साहित्यिक बन्धुओ के सुख-दुख मे बडी सक्रियता से भाग लेते थे।

सन् 45, मे मुक्तिबोध उज्जैन से बनारस गये और त्रिलोचन शास्त्री के साथ 'हस' पत्रिका के सम्पादन मे हाथ बटाने लगे। साठ रूपये में यहाँ सम्पादक से लेकर डिस्पैचर तक का काम करते थे। यहाँ वे सुखी नहीं थे अतः (भारतभूषण) और नेमिचन्द्र ने उन्हें कलकत्ते बुला लिया पर निराश होकर मुक्तिबोध जबलपुर लौट गये। वहाँ 'हितकारिणी' हाईस्कूल में वे अध्यापक हो गये, और दैनिक 'जयहिन्द' मे भी काम करने लगे। साम्प्रदायिक दंगों के समय रात की ड्यूटी देकर कर्फ्यू के सन्नाटे मे घर लौटते। बड़ी मेहनत से वे अपनी कविताओ के टुकड़ों को हफ्तो, काटते-छाटते और अपने चित्तन कल्पना तथा ऊर्जा से समृद्ध करते।

जबलपुर से मुक्तिबोध नागपुर चले गये। यहाँ उन्होंने काफी अमावस्य जीवन को भोगा, पारिवारिक सदस्यो मे वृद्धि, महँगाई ओर बिना नौकरी।

दिनो के लिये उन्हें यहाँ रेडियो में सपादको मिली पर तबादला हो जाने के कारण वे भोपाल नहीं गये। नागपुर से निकलने वाले 'नया खून' साप्ताहिक में उन्होंने कुछ कालम लिखे, जिसमें बड़ी निर्भीकता से मजदूरो की पक्षधरता को स्पष्ट किया गया।

इसी समय उनका महत्वपूर्ण ग्रन्थ 'कामायनी एक पुनर्मूल्याकन' और 'एक लेखक की डायरी' का प्रकाशन हुआ, जिससे आलोचना के क्षेत्र में मुक्तिबोध को महत्वपूर्ण स्थान प्राप्त हुआ। मुक्तिबोध 'शुक्रवारी' में तिलक की मूर्ति के पास ही गली में रहते थे। उनका सारा समय मजदूरो के बीच और साहित्यिक, राजनीतिक बहसों तथा पत्रकारिता में बीतता था। यही उनकी (नरेश मेहता) से घनिष्ठता हुई। दोनों मालवा के रहने वाले थे।

सन् 49, में मुक्तिबोध इलाहाबाद आये थे। मित्रों के परामर्श से सन् 54 में एम0ए0 किया और राजनन्दगाँव के दिग्विजय कालेज में नौकरी मिली। उनकी परिस्थितियों में थोड़ा सुधार हुआ। यही उन्होंने 'ब्रह्म राक्षस' और 'अन्धेरे में' आदि श्रेष्ठ कविताये लिखी। सन् 57, में इलाहाबाद के लेखक सम्मेलन में मुक्तिबोध पुन आये थे और यहाँ के सभी कवियों तथा काव्य-प्रेमियों को अपने व्यक्तित्व और कृतित्व से आकृष्ट किया था।

7 फरवरी 64, को उनके ऊपर पक्षाघात का प्रहार हो गया। देश के गण्यमान्य साहित्यकारों के प्रयासों से मध्य प्रदेश सरकार (मुख्यमंत्री मिश्र जी) द्वारा भोपाल के हमीदिया कालेज में उन्हें भर्ती किया गया। पुन साहित्यकारों की प्रेरणा से और प्रधानमंत्री शास्त्री जी के सहयोग से दिल्ली के मेडिकल इन्स्टीट्यूट में उन्हें भर्ती किया गया। सब कुछ बेकार, बहुत देर हो गई थी।

कृतित्व —

'कामायनी एक पुनर्विचार' नई कविता का आत्मसंघर्ष एक साहित्यिक की डायरी 'काठ-सपना' और चौद का मुँह टेढ़ा है' मुक्तिबोध की रचनाये है।

इनसे पूर्व 1943 में तार-सप्तक का प्रकाशन अज्ञेय के संपादकत्व में हुआ था उसके सात कवियों में भी मुक्तिबोध का नाम शामिल है। 'तार-सप्तक' के प्रकाशन के समय ही मुक्तिबोध की कविताएँ समकालीन कवियों का ध्यान अपनी ओर आकृष्ट करने लगी थी। उस समय भी मुक्तिबोध जीवन के सघर्षों से जूझ रहे थे, जिसका प्रभाव उनकी रचनाओं में दृष्टिगोचर होता है और जिसकी चर्चा उन्होंने 'तार-सप्तक' में व्यक्तिगत रूप से की है — 'उन दिनों भी एक मानसिक सघर्ष था गुप्त अशान्ति मन के अन्दर घर किये रहती है।

मुक्तिबोध की काव्य कृतियाँ 'तारसप्तक' में संकलित कविताएँ और 'चौद का मुँह टेढ़ा है' हैं। तारसप्तक में मुक्तिबोध की सत्रह कविताएँ संकलित हैं — 'आत्मा के मित्र मेरे' 'दूर तारा' 'खोल आँखें' 'अशक्त' मेरे अन्तर' 'मृत्यु और कवि' 'नूतन अह' 'विहार पूँजीवादी समाज के प्रति' 'नाश देवता' 'सृजनक्षण' 'अन्तर्दर्शन' 'आत्म सवाद', 'व्यक्तित्व और खण्डहर', 'मैं उनका ही होता', 'हे महान' और 'एक आत्म व्यक्तित्व'। 'चौद का मुँह टेढ़ा है' में कवि की अट्ठाइस कविताएँ संकलित हैं, जिनमें 'भूल-गलती', ब्रह्म राक्षस' मुझे पुकारती हुई पुकार', 'चौद का मुँह टेढ़ा है', लकड़ी का बना रावण' 'दिमागी गुहान्धकार' और 'औराग उटॉंग' कल जो हमने चर्चा की थी, 'चबल की घाटी', 'अन्तःकरण का आयतन', ओ काव्यात्मन फणिधर और अन्धेरे में' आदि। इनमें से अधिकांश कविताएँ लम्बी और कथात्मक हैं।

मुक्तिबोध का जीवन उन्मुक्तता और मस्ती का जीवन रहा है। जीवन की विभीषिकाओं से जुझते हुये भी एक सघर्षशील रचनाकार की रचनाओं में जो काव्य-औदात्य देखा जाता है, वह मुक्तिबोध की कविताओं में मिलता है। अपने जीवन के बारे में मुक्तिबोध स्वयं लिखते हैं — मालवे के औद्योगिक केन्द्र में, जिसमें बड़े शहरों के गुणों को छोड़कर, उसकी सब विशेषतायें हैं, यह बन्दा रोज जिन्दा रहता है। नियमानुकूल बारह बजे दोपहर स्कूल जाता है,

लौटती बार अपने पैरो से अपनी सिगरेट पर ज्यादा भरोसा रखता हुआ घर की ओर चल पड़ता है। सॉझ सात बजे पान वाले पर नित्य मिलता है। उज्जैन के फ्रीगज में कहीं भी इस व्यक्ति को मटरगश्ती करते हुये देखा जा सकता है।' मुक्तिबोध को द्वन्द्वों का कवि कहा जाता है। सारा जीवन वे परिस्थितियों का द्वन्द्व ही झेलते रहे। यह बात उनकी निम्नलिखित कविता से प्रमाणित होती है — स्वप्न के भीतर एक स्वप्न, विचार धारा के भीतर और एक अन्य सघन विचारधारा प्रच्छन्न। कथ्य के भीतर एक अनुराधी, विरुद्ध, विपरीत, नेपथ्य . सगीत ॥ मस्तिष्क के भीतर एक मस्तिष्क, उसके भी अन्दर एक और कक्ष, कक्ष के भीतर एक गुप्त प्रकोष्ठ और कोठे सॉवले गुहान्धकार में, मजबूत सद्गुण, दृढ़, भारी भरकम और उस सन्दूक के भीतर कोई बन्द है, यक्ष, या कि औराग उटॉंग, हाय ।

यह बात उनकी अधिकांश रचनाओं में पाई जाती है। मुक्तिबोध की कविताये मानव-जीवन और उसके मन की पर्त-दर-पर्त को उघाड़ती-उधेड़ती चलती है। यही कारण है कि इन कविताओं में तिलिस्मी रहस्यवाद का समावेश हो गया है।

मार्क्सवाद के द्वन्द्वात्मक भौतिकवाद का अध्ययन मुक्तिबोध ने गहराई से किया था और उससे वे प्रभावित भी थे, इसीलिये उज्जैन में 'मध्य भारत प्रगतिशील लेखक संघ' की स्थापना भी की थी, पर इसका यह अर्थ नहीं कि वे मार्क्सवाद का साहित्यिक अनुवाद अपनी कविताओं में कर रहे थे। उनकी कविताओं में उनका भोगा हुआ यथार्थ और उनकी जीवन के प्रति आस्था मुख्य है, राजनीतिक विचारधारा गौण। कोई भी रचनाकार विचारधारा मात्र से बड़ा नहीं बनता। अपने दृष्टिकोण, वैज्ञानिकता, मूर्तता और अधिक तेजस्विता लाने के लिये मुक्तिबोध ने मार्क्सवाद का अध्ययन किया था, ऐसा उन्होंने अपने वक्तव्य में स्वीकार किया है उनकी असुरक्षा और भयावह स्थितियों के मार्मिक चित्र प्राप्त होने लगते हैं — 'घनी रात', बादल रिम-झिम, दिशा मूक, निस्तब्ध

वनान्तर। व्यापक अन्यधकार मे सिकुडी खाई नर की बस्ती, भयकर। है निस्तब्ध गगन, रोती सी सरिता, धार चली घहराती, जीवन लीला को समाप्त कर मरण सेज पर है कोई नर।'

नई कविता भाव से अधिक विचार की कविता है, यद्यपि एक स्थिति आती है, जब विचार भाव बन जाता है, या भाव विचार। तथापि नई कविता हृदय से अधिक मस्तिष्क का स्पर्श करती है। कल्पना के लिये तो उसमे शिल्प के स्तर पर अधिक स्थान है। वास्तव मे आज का कवि इतना अधिक जीवनानुभवो से गुजरता है कि उसकी यह यात्रा कभी समाप्त नहीं होती और उसकी कविता मे भावना के लिये अधिक स्थान नहीं रहता। मुक्तिबोध जैसे कवि के साथ यह बात और अधिक लागू होती है। इसीलिये उनकी अधिकांश कविताये या तो लम्बी है या अधूरी है। इस सम्बन्ध मे कवि का स्वयं कथन — 'वास्तविकता का एक साक्षात्कार कवि को दूसरे साक्षात्कार तक पहुँचा देता है और यह प्रक्रिया कभी समाप्त नहीं होती, चलती रहती है।' नहीं होती, कभी भी खत्म कविता, नहीं होती। कहकर भी उन्होंने इसी बात की ओर संकेत किया है।

जीवन का यथार्थ जितनी गहराई से मुक्तिबोध की रचनाओ मे व्यक्त हुआ है, समकालीन रचनाकारो मे उतनी गहराई से बहुत कम लोगो मे मिलता है। इसका कारण है कवि का व्यक्तिगत जीवन, जिसकी अभिव्यक्ति वह अपनी रचनाओ मे करता है। मुक्तिबोध अपने जीवन के भयावह यथार्थ को स्याह पहाड की सज़ा देते है। आज के वैज्ञानिक और भौतिक युग मे कवि अपनी अभावग्रस्त स्थिति मे रहता हुआ हर वस्तु के प्रति एक असंतोष, और वितृष्णा का भाव रखता है — 'रवि का प्रकाश, शशि का विकास, पुंसत्वहीन नर का विकास, ये सूर्य चन्द्र, नभ, वक्ष-लब्ध वे अमित वासना के शिकार, वे मंगन हीन, वे रसिकरुग्ण, पुंसत्व हीन, वेश्या विहार। हर रचनाकार की कविता का जन्म पीडा और सत्रास से होता है, इसलिये उसकी रचना मे जीवन का

अवसाद, निराशा और परिस्थितियों से जूझने का सकल्प मिलता है, तो यह कोई आश्चर्य की बात नहीं है। मुक्तिबोध की रचनाओं में यह सत्य अधिक उजागर होकर आया है, इसीलिये वे अपनी कविताओं में 'क्रान्ति या आन्दोलन' की बात करते हैं। उनका पूरा का पूरा जीवन उनकी रचनाओं में प्रतिबिम्बित हो उठा है। जीवन की यह लड़ाई कभी खत्म नहीं होती इसी लिये मुक्तिबोध कविताएँ न कभी खत्म होती हैं और न उनकी लड़ाई समाप्त होती है। जीवन—संग्राम को जीतने की कामना लगातार उनकी कविताओं में मिलती है। इसलिये वे हर गली हर सड़क पर झॉक—झॉक कर देखते हैं कि इस युद्ध को जीतने का कोई रास्ता निकल आये और उनकी आत्म—सभवा परम अभिव्यक्ति को साकार रूप मिल जाय।

अपनी इस लड़ाई में वे इतिहास की ओर भी दृष्टिपात करते हैं और ताल्लस्ताय, गाँधी और तिलक जैसे ऐतिहासिक चरित्रों के संघर्ष का साक्ष्य प्रस्तुत करते हैं। वे इतिहास का बौद्धिक विश्लेषण करते हैं। और उसकी वर्तमान के संदर्भ में सार्थकता मूल्यांकित करते हैं। उनकी कविताओं का अन्धकार, सूनापन, अकेलापन, भटकन खोज, कुहासा — उनके जीवन की असुरक्षा और पीड़ा का द्योतन करते हैं। इस तरह पूरा का पूरा आधुनिक जीवन उनकी रचनाओं में साकार हो उठा है। आज का मनुष्य अपनी बाह्य परिस्थितियों से जूझता हुआ किस कदर मानसिक संक्रांस में जीता है और उसका हल खाजता है, इसकी चर्चा डॉ० राम विलास शर्मा ने मुक्तिबोध के संदर्भ में की है — 'मुक्तिबोध की अन्तर्मुख दशाये है अन्तर्चेतना में डूबने में उनके प्रयास। वेदशाये गहनतर होती है, बाहर की दुनियाँ में मार खाकर अपने भीतर समाज और ब्रह्मांड का रहस्य खोजने से आत्मग्रस्तता का एक रूप है रहस्यवाद, दूसरा है अस्तित्ववाद। आत्म ग्रस्तता के बावजूद ओर उसे साथ लिये हुये मुक्तिबोध के आत्मसंवेदन समाज के व्यापकतर छोर छूते हैं — 'इसका अर्थ है, वह रहस्यवाद और अस्तित्ववाद से मार्क्सवाद का समन्वय

करने का प्रयत्न करते हैं। वास्तव में डा० शर्मा ने इस बात को उल्टे ढंग से कह दिया है। मुक्तिबोध की रचना—भूमि भौतिकवाद है, जिसका भोग उन्होंने जीवन में किया था। रहस्यवाद या अस्तित्ववाद को एक शैली के रूप में ग्रहण किया जा सकता है, जिसका आश्रय कवि ने अपनी कविताओं की अभिव्यक्ति के लिये किया है। मुक्तिबोध का विश्वास रहस्यवाद या अस्तित्ववाद हद तक यह बात मुक्तिबोध की रचनाओं पर लागू हो सकती है। श्रीकान्त वर्मा मुक्तिबोध को अपने से जैसे किसी पहाड़ से जूझते रहने वाले कवि की सज़ा देते हैं। उनके अनुसार 'मुक्तिबोध' की कविताएँ उनका इतिहास हैं। जिन्दगी के एक स्नायु को एक बार जीवन में और दूसरी बार अपनी कविताओं में मुक्तिबोध जिये है। मुक्तिबोध अपनी कविताओं को अपनी जिन्दगी से अधिक सहेजते थे।

मुक्तिबोध रचनावली खण्ड एक खण्ड एक खण्ड दो में उल्लिखित कविताओं के अध्ययन के बाद वर्तमान समय और समाज को समझने की एक स्पष्ट दृष्टि भी मिलती है। उनके मित्र और साहित्यकार नेमिचन्द्र जैन का यह विचार है कि यह जरूरी नहीं है कि किसी महान लेखक के सम्पूर्ण कृतित्व में से एक साथ गुजरना हमेशा एक उत्तेजक अनुभव ही बने अथवा उसके फलस्वरूप उस लेखक के सम्बन्ध में गुजरने वाले की प्रतिक्रिया पहले से बेहतर ही हो जाय, क्योंकि सम्पूर्ण कृतित्व में उपलब्धि के शिखर ही नहीं होते, सपाट मैदान और खन्दक—खाइयाँ भी होती हैं। हर लेखक के सर्जनात्मक जीवन में, प्रारम्भिक अभ्यास की रचनाओं के अलावा भी, ऐसे दौर लगातार आते हैं जब वह अपने विचारों, भावों और अनुभवों के साथ, अपने माध्यम के साथ, एक तरह का अभ्यास ही कर रहा होता है जिसके बाद कभी—कभी सत्य से नया साक्षात्कार, कोई नयी दिशा और उसकी अभिव्यक्ति का कोई नया स्तर, रूप अथवा कोई नया मुहावरा हासिल हो जाता है। मगर यह भी उतना

मुमकिन है कि ऐसा सारा अभ्यास बेकार सिद्ध हो और अगले प्रयास के लिए तैयारी भर रह जाय।

जहाँ लेखक के अपने विकास में ऐसे तमाम दौर जरूरी और महत्वपूर्ण होते हैं, वही एक पाठक, अधिक से अधिक सहानुभूति और समान संवेदनावाला पाठक भी ज्यादातर और मुख्यतः रचनाकार के उपलब्धियों में ही वास्तविक दिलचस्पी ले पाता है। जिन्दगी की सच्चाई को देखने, पहचानने और फिर उसे कोई सृजनात्मक रूप देने की रचनाकार की पूरी प्रक्रिया पाठक के लिए हमेशा ही बहुत उत्तेजक सिद्ध नहीं हो सकती, बल्कि कई बार ऐसा भी हो सकता है कि श्रेष्ठ कृतियों के आधार पर रचनाकार की उपलब्धि के बारे में हमारी जो धारणा है, वह उसकी रचना-प्रक्रिया को अधिक समीप से देखकर कुछ धुधली, उदासीन अथवा प्रतिकूल ही हो जाय।

मुक्तिबोध की **रचनावली** के सम्पादन की जिम्मेदारी लेते समय किसी हद तक ऐसी आशंका मेरे मन में थी, इस आत्म-स्वीकार मैं आज मुझे कोई सकोच नहीं है, क्योंकि सम्पादन-कार्य के अनुभव ने उस आशंका को गैर जरूरी सिद्ध कर दिया है। जैसे-तैसे मैं उनकी सभी प्रकाशित और अप्रकाशित, पूर्ण अथवा अपूर्ण, आशंका का स्थान एक कुतूहल एक अचरजभरे आकर्षण ने ले लिया। कम से कम अपने लिए तो मैं यह निश्चित रूप से कह सकता हूँ कि मुक्तिबोध की सारी रचनाओं से इस साक्षात्कार ने मेरे मन में लेखक के रूप में उनके प्रति आदर की भावना को और भी गहरा कर दिया है। यह इस अर्थ में ही नहीं कि उनकी सृजनात्मक उपलब्धि के बारे में मेरी राय पहले से कुछ अधिक स्पष्ट और अधिक पुष्ट हुई, बल्कि बहुत अधिक इस अर्थ में भी कि मैं उनके सृजनात्मक व्यक्तित्व को उसी सारी बेचैनी, उत्कटता और जटिलता को इतने समीप से देख सका, और लीक से हटकर अपना अलग रास्ता बनाने वाले एक मौलिक, ईमानदार और अत्यन्त उर्वर रचनाशील

मानसे की तीखी छटपटाहट के अन्तरंग सम्पर्क में आ सका। मुक्तिबोध के लेखन में मुझे उनकी अदम्य अटूट ऊर्जा और स्वर की निजी विशिष्टता विशेष के रूप से आकर्षित करती रही है। रचनावली के सम्पादन के सिलसिले में उनकी इन खासियतों के स्रोत, उनकी अपनी लग बनावट और उसकी खूबियों को देखने, पहचानने और समझने का मौका मिला, जो केवल उनकी रचनाओं का पढ़ने से शायद कभी नहीं मिलता। मेरे लिए यह बहुत कुछ एक अचरज—लोक में साहसिक यात्रा का—सा, एडवेचर का—सा अनुभव सिद्ध हुआ।

मुक्तिबोध की रचनावली के प्रकाशन का विचार इसी वर्ष के शुरू में मार्च अप्रैल में कभी सामने आया। विचार को एक निश्चित योजना का रूप लेते मई का अन्त आ पहुँचा। तब यह हुआ कि मुक्तिबोध का सम्पूर्ण प्रकाशित—अप्रकाशित लेखन छह—सात खण्डों की रचनावली के रूप में जिसका सम्पादन मैं करूँ, उनके जन्मदिन 13 नवम्बर 1980 पर प्रकाशित किया जाय। इस जिम्मेदारी को स्वीकार करते समय मुझे इस बात का केवल एक हल्का—सा ही अहसास था कि न सिर्फ मुक्तिबोध की बहुत—सी रचनाएँ अभी अप्रकाशित हैं जिनके लिये मूल पाण्डुलिपियों से मिलाना अनिवार्य या जरूरी होगा। वह काम इतना बड़ा पेचीदा और समसाध्य होगा इसका उस समय कोई अनुमान न था। जैसा जरूरी और उपयुक्त था, शुरू में ही यह भी निर्णय किया गया कि सारी सामग्री को यानी कविता, कहानी डायरी, साहित्यिक तथा राजनैतिक लेख और पत्र आदि को अलग—अलग कालक्रम से प्रस्तुत किया जाये। यह शर्त बाद में कितनी दिक्कतें पैदा करेगी। इसका भी उस समय कोई अन्दाज न था।

इस सिलसिले में दो—तीन बातों की तरफ इशारा किया जा सकता है। एक इस रचनावली को यथासम्भव सम्पूर्ण बनाने की पूरी कोशिश के बावजूद यह लगभग निश्चित है कि उनका कुछ लेखन अब भी पत्र—पत्रिकाओं में दबा

रह गया है जिसकी कोई पाण्डुलिपि या नकल या कतरन फिलहाल उपलब्ध नहीं है, पर पत्र-पत्रिकाओं की व्यापक तलाश से उसका पता मिल सकता है।

दूसरे उनके फुटकर हस्तलिखित कागजों का एक बण्डल ऐसा है जिसको अभी तक पूरी तरह देखा नहीं जा सकता है। सम्भव है, इनमें प्रकाशित रचनाओं के विभिन्न अंशों के अलग-अलग प्रारूप हों और यह भी हो सकता है कि कुछ नयी या कमोवेश पूरी या अधूरी रचनाएँ हों। कविताओं के मामले में इसकी सम्भावना बहुत ज्यादा है। रचनावली के दूसरे खण्ड के अन्त में कुछ कविताएँ दिये गये हैं। ये उनके ऐसे ही कुछ और या एक-दो नत्थी किये हुए कागजों में लिखी मूल कविताओं के अंश हैं। उनमें से कई अपेक्षाकृत लम्बी हैं और सम्पूर्ण जैसी भी लगती हैं। कई कुछ पक्तियाँ मात्र हैं।

तीसरे उनकी रचनाओं के विभिन्न प्रारूपों की और भी विस्तार से जाँच की जानी चाहिए जिससे एक ओर तो अब तक प्राप्त रचनाओं के प्रामाणिक पाठ निश्चित रूप से निर्धारित हो सकें। दूसरी ओर यह भी सम्भव है कि कई प्रारूपों के सम्यक् सम्पादन द्वारा कई रचनाओं का एक अधिक सशक्त और सम्पूर्ण रूप तैयार हो सकें। पाण्डुलिपियों में अक्सर ऐसा पाया गया कि एक ही रचना को उन्होंने कई बार लिखा है और इन विभिन्न प्रारूपों में कुछ हिस्से सामान्य होने के बावजूद कुछ हिस्से एकदम अलग हो जाते हैं और एक ही कथ्य के अलग-अलग स्तरों को जाहिर करते हैं। कुछ अन्य रचनाओं में यह भी अनुभव होता है कि विभिन्न प्रारूपों में अलग-अलग अंश अपने आप में अधिक सशक्त और प्रभावी हैं इसलिए अगर सावधानी से उन अंशों को जोड़ा जाय तो इसकी पूरी सम्भावना है कि उस रचना के मौजूदा रूप में मुकाबले एक अपेक्षाकृत अधिक सुगठित और समर्थ रूप तैयार हो जाये। कविताओं के अलावा कई कहानियों और डायरीनुमा रचनाओं के बारे में भी इस तरह का आभास हुआ।

दरअसल मुक्तिबोध की भावत्मक ऊर्जा अशेष और अटूट थी, जैसे कोई नैसर्गिक अन्तःस्रोत हो जो कभी चुकता ही नहीं बल्कि लगातार अधिकाधिक वेग और तीव्रता के साथ उमड़ता चला आता है। इस आवेग के दबाव में वह लगातार लिखते चले जाते थे और उनकी यह ऊर्जा अनेकानेक कल्पना—चित्रे, फ्रैण्टेसियो के आकार ग्रहण कर लेती थी। इस कारण यह भी स्पष्ट नहीं होता था कि कोई रचना कब और कहाँ शुरू हुई और कैसे किस जगह समाप्त हुई। अपने अनुभव को किसी एक सुसंयोजित निश्चित बिन्दु पर अथवा दो बिन्दुओं के बीच फैलाकर, रचना को समाप्त करना उनके लिए शायद कठिन होता था। इसीलिए उनकी कविताओं में, यहाँ तक कि कहानियों और लेखों में भी, बदलते हुए अनुभव भाव, विचार या उनके अलग—अलग स्तरों के साथ बदलती हुई लय का स्वर के उतार—चढ़ाव का या यथगत विविधता तथा परिवर्तन का अहसास तो होता है। पर रचना के आदि या अन्त का अलग से आभास नहीं होता ।

इसके अतिरिक्त एक और परिस्थिति ने भी कुछ कठिनाई पैदा की है। और वह यह कि मुक्तिबोध अपनी रोजमर्रा की जिन्दगी के संघर्ष में इतनी बेरहमी से गिरफ्तार रहे कि थोड़े से भौतिक तथा मानसिक अवकाश के साथ अपनी रचनाओं का माजने, व्यवस्थित करने अथवा उन पर सावधानी से एक और नजर डालकर उन्हें अन्तिम रूप देने का अवसर उन्हें बहुत कम ही मिला। ऐसा वे केवल अपनी कुछेक बड़ी रचनाओं में या कि उनकी रचनाओं के अलग—अलग प्रारूपों में उनकी काव्यानुभूति की अलग—अलग सतहें, अलग—अलग परतें मौजूद हैं, और उनकी पाण्डुलिपियों का सहानुभूति और अन्तर्दृष्टि के साथ सम्पादन बहुत फलदायी हो सकता है। यह असम्भव नहीं कि भविष्य में कभी यह काम अधिक अवकाश और साधनों के साथ किया जा सके।

बहरहाल, इस रचनावली में समस्त प्रकाशित रचनाओं के अलावा यथासम्भव सभी अप्रकाशित रचनाएँ शामिल की गयी हैं। विभिन्न खण्डों में सामग्री का विभाजन इस प्रकार है—पहले दो खण्डों में कविताएँ, तीसरे में कहानियाँ चौथे में डायरियाँ तथा कामायनी एक पुनर्विचार, पाँचवें खण्ड में साहित्यिक निबन्ध और छठे में राजनीतिक तथा विविध लेख और पत्र। इस प्रकार सर्जनात्मक लेखन पहले दिया गया और वैचारिक—आलोचनात्मक लेखन के बाद। सबसे अन्त में उनका अनौपचारिक लेखन, यानी पत्र है।

मुक्तिबोध प्रथमतः कवि थे और कविता में ही उनकी सर्जनात्मक शक्ति मौलिकता और ऊर्जा का पूरा प्रकाश हुआ है। पाण्डुलिपियों में पूर्ण प्रायः पूर्ण अथवा अपूर्ण कविताओं और उनके विभिन्न प्रारूपों का बड़ा भारी समूह है। यहाँ प्रकाशित और अप्रकाशित पूर्ण और कुछ अपूर्ण कविताओं को दो खण्डों में प्रस्तुत किया गया है। पहले खण्ड में 1935 से लगाकर 1956 तक की कविताएँ हैं। एक तरह से कहा जा सकता है कि यह कवि—रूप में मुक्तिबोध की तैयारी का काल है जिसमें वह अपना निजी मुहावरा खोज रहे थे, बना रहे थे और उसे मँज रहे थे। इस काल को 1957 के अन्त या 1958 के मध्य तक बढ़ाया जा सकता था, क्योंकि 1958 के जून में वह राजनौदगाँव पहुँचे जहाँ उन्हें अपेक्षाकृत अधिक अवकाश मिला और वह अधिक एकाग्र मन से लेखन की ओर प्रवृत्त हो सके। इस दृष्टि से 1957 तक कविताएँ पहले खण्ड में ही एक साथ देना शायद सगत होता। किन्तु 1957 में उनकी रचनाएँ इतनी अधिक ओर लम्बी—लम्बी हैं कि उन्हें पहले खण्ड में शामिल करने से किसी हद तक दोनों खण्डों के आकार में सन्तुलन नहीं रहता। इसलिए अन्ततः यह ठीक समझा गया कि 1956 तक की कविताएँ पहले खण्ड में हो और 1957 से 1964 तक की दूसरे खण्ड में। यह सही है कि मौजूदा विभाजन में भी सन्तुलन बहुत नहीं रह सका है, यानी कि दूसरे खण्ड में पहले की तुलना में कविताएँ कम हैं पर पृष्ठ कहीं ज्यादा लम्बी—लम्बी हैं। इसलिए कुल मिलाकर

यह विभाजन सगत ही है और मोटे तौर पर अवश्य ही मुक्तिबोध की कविता के दो अलग-अलग चरणों को सूचित करेगा।

पहले खण्ड के शुरू में 1935-39 में लिखी हुई प्रारम्भिक कविताएँ हैं। ये उन कुछ थोड़ी-सी कविताओं में हैं जो अलग-अलग कापियों में लिखी हुई हैं और जिन पर लिखने की तारीखें भी दी हुई हैं। उनमें से अनेक उन्हीं दिनों कर्मवीर, वाणी ओर वीणा आदि पत्रों में छपी थी। विशेषकर कर्मवारी में उनकी कई रचनाएँ छपी, जिसके सम्पादक माखनलाल चतुर्वेदी नयी प्रतिभाओं को प्रोत्साहित और प्रकाशित करने के लिए विख्यात थे। मुक्तिबोध के उस दौर की कविताओं पर माखनलाल चतुर्वेदी की शैली और संवेदना की छाप भी स्पष्ट दिखायी पड़ती है। वह 1942-43 तक मालवा में रहे और उनकी उस दौर की अनेक महत्वपूर्ण कविताएँ 'तारसप्तक' में संकलित हुई थी। बाद में वह मालवा छोड़कर बगलौर, कलकत्ता, बनारस, इलाहाबाद, जबलपुर आदि स्थानों में कुछ-कुछ समय के लिए रहे और एक तरह से कविताओं का एक और चरण इस अवधि में पूरा हुआ।

1949 में नागपुर आने के साथ उन कविताओं का दौर शुरू हुआ जो बाद में उनके एकदम निजी और विशिष्ट स्वर की पहचान बन गयी। अपने नागपुर काल में उन्होंने सबसे ज्यादा लिखा और यही कविता के प्रति उनका वह रुझान स्पष्ट और गहरा हो गया जिसके कारण लम्बी-लम्बी कविताएँ अधिकाधिक लिखी गयीं। कविताओं के विभिन्न प्रारूपों की समस्या वास्तव में यहीं से प्रारम्भ हुई। बेशक, इससे पहले की कविताओं के भी एकाधिक रूप मिलते हैं, पर न तो उनकी संख्या ज्यादा है और न उनमें इतनी जटिलता है कि कविता के मुख्य और अन्तिम रूप को अलग पहचानने में कोई दिक्कत हो। किन्तु छठे दशक के प्रारम्भ से ही वे ऐसी कविताएँ लिखने लगे जो न तो एक बार में पूरी होती थी, न उनका कोई एक स्थिर रूप ही बन पाता था।

यहाँ एक और बात का उल्लेख आवश्यक है। उनकी अनेक कविताएँ जो दूसरे खण्ड में 1960 से 1962 के बीच रचना-काल के अन्तर्गत रखी गयी हैं, मूलतः नागपुर में ही 1953 और 1957 के बीच लिखी गयी थी। किन्तु उनमें लगातार बड़े-बड़े या साधारण परिवर्तन-संशोधन होते रहे और उनका अन्तिम रूप 1960 के बाद ही दिया गया जब मुक्तिबोध को अधिक अवकाश और कविताओं को मँजने का अधिक अवसर मिला। यह बात विवादास्पद हो सकती है कि इन कविताओं को पहले काल-खण्ड में रखना उचित होगा अथवा दूसरे काल-खण्ड में। एक ओर तो यह तथ्य है कि कलेवर में भले ही कुछ छोटे-मोटे या बड़े परिवर्तन हुए हों, किन्तु उनकी मूल संवेदना तथा उनमें संयोजित अनुभव और उसके पीछे जीवन-दृष्टि मूलतः 1953-57 के बीच की ही है दूसरी ओर यह कि कवि द्वारा अन्तिम रूप उन्हें 1960-62 में ही दिया गया। इन्हें किस दौर की रचना माना जाय यह अपने आप में एक स्वतन्त्र विवेचन का विषय हो सकता है। विशेषकर इसलिए कि 1953 से 57 के दौर में मुक्तिबोध ने सबसे अधिक लिखा। इन वर्षों में उनकी सर्जनात्मक ऊर्जा कविता, कहानी, डायरी, निबन्ध, राजनीतिक लेखन की ओर समान वेग, दबाव और आत्मविश्वास से उन्मुख हुई। साथ ही यही उनके जीवन में तीव्र आर्थिक तथा सामाजिक संघर्ष का काल भी था। कवि के इस आन्तरिक तथा बाह्य संघर्ष और उसकी सर्जनात्मक ऊर्जा के बीच सम्बन्ध की पड़ताल की दृष्टि से भी इस दौर के लेखन का स्वतन्त्र अध्ययन बहुत सार्थक और उत्तेजक हो सकता है।

रचनावली के लिए सम्पादन में 1953-56 (नागपुर) तथा 1958-64 (राजनौदगाँव) की कविताओं को प्रस्तुत करने में कई प्रकार की उलझने सामने आयी जिनका कुछ उल्लेख दूसरे खण्ड की भूमिका के साथ हुआ और कुछ अलग-अलग कविताओं में टिप्पणियों के साथ। यहाँ इस बात पर जोर देना जरूरी जान पड़ता है कि कविताओं के विभिन्न प्रारूपों में से किसे अन्तिम

और प्रमाणिक माना जाय यह निर्णय बहुत आसान साबित नहीं हुआ। रचनावली में यथासम्भव उसी पाठ को रखा गया है जो कवि द्वारा अन्तिम रूप से सशोधित प्रारूपों में मिलता है। पाण्डुलिपियों से मिलाने पर पत्र-पत्रिकाओं अथवा उनके दो सकलनों में प्रकाशित कविताओं में बहुत अशुद्धियाँ मिलीं और यह जरूरी था कि पाठ को पाण्डुलिपि के अनुसार शुद्ध कर दिया जाये। दूसरी ओर, इस बीच वे कविताएँ उस रूप में प्रचलित और स्वीकृत हो चुकी हैं, इसलिए उनका एक भिन्न पाठ प्रस्तुत करने में एक तरह की झिझक भी मन में होती थी। अन्ततः यही उचित जान पड़ा कि कविताओं की पाण्डुलिपि के अनुसार सशोधन करके ही रचनावली में दिया जाय।

रचनावली का तीसरा खण्ड पूरा कहानियों का है जिसमें 1936 से 1963 तक की रचनाएँ हैं। इससे जाहिर है कि कथा-लेखन में मुक्ति बोध की गहरी रुचि थी और उसे वे अपनी सर्जनात्मक अभिव्यक्ति का एक अत्यन्त महत्वपूर्ण माध्यम मानते रहे और उनका कथा-लेखन, कविता के सामानतर ही, अन्तिम दिनों तक चलता रहा। यह बात भी दिलचस्प है कि उनकी पहली कविता और कहानी 1935-36 में लिखी हुई ही है। रचनावली में पहली बार उनकी दो प्रारम्भिक सम्पूर्ण कहानियाँ प्रस्तुत की जा रही हैं। कविता की भाँति कहानी में भी मुक्तिबोध की अपनी एक अलग सवेदना और शैली है जो इन शुरु की कहानियों में भी दिखायी पड़ती है उनमें चरित्रों के बाहरी आचरण और भीतरी प्रतिक्रियाओं का ब्यौरा बहुत है और कविता की भाँति बाहरी से भीतरी और भीतरी से बाहरी दुनिया की ओर अतिक्रमण की कोशिश निरन्तर दिखायी पड़ती है। कविताओं की भाँति ही, कहानियों का भी कोई बहुत निश्चित आदि या अन्त नहीं है। कथाशिल्प की ये विशेषताएँ उनकी प्रारम्भिक कहानियों में ही दिखायी पड़ जाती हैं कविता की भाँति ही, उन्होंने एक ही कहानी को एकाधिक बार लिखा और उनके विभिन्न प्रारूप अक्सर, कुछ सामान्य स्थितियों अथवा वाक्यों के बावजूद स्वतन्त्र कहानी का रूप ले लेते

है। रचनावली में इस तरह के कुछ प्रारूपों को स्वतन्त्र कहानियों के रूप में दिया भी गया है।

कहानियों के सिलसिले में दो—एक बातों का उल्लेख आवश्यक जान पड़ता है। सन् 1948-49 के आस-पास उन्होंने ढाई सौ पृष्ठों का एक उपन्यास लिखा था जो वह इलाहाबाद में एक प्रकाशक को दे गये, जिससे सम्पर्क श्री शमशेर बहादुर सिंह के माध्यम से हुआ था। उसके उस समय लगभग 80 पृष्ठ कम्पोज हुए पर वह प्रकाशित या मुद्रित नहीं हो पाया। दुर्भाग्यवश फिर उसकी पाण्डुलिपि भी गुम हो गयी। बाद में शमशेर जी ने उस पाण्डुलिपि का पता लगाने की कोशिश भी बहुत की पर मिली नहीं। रचनावली का कहानियोंवाला तीसरा खण्ड पूरा छप जाने के बाद नितान्त संयोगवाश इलाहाबाद से प्रकाशित पत्रिका पक्षधर के 1975-76 के अंक में उस उपन्यास के एक अंश के छपे होने की सूचना मिली। उसे प्राप्त करके रचनावली के अन्त में दिया जा रहा है। पर वह अधूरा भी है और खण्डित भी। यह सचमुच एक दुर्भाग्य की ही बात है कि उनका वह शायद एकमात्र पूरा उपन्यास न तो प्रकाशित हो सका और न उसकी कोई पूरी पाण्डुलिपि मिली।

कुछ अन्य प्रकार की समस्या उनकी लम्बी कहानी 'विपात्र' को लेकर हुई जो उपन्यास के रूप में भी प्रकाशित हुई है। कहानी और उपन्यास के रूप में अलग-अलग छपे हुए इन दोनों पाठों का ध्यान से पढ़ने पर यह अनुभव हुआ कि वे सम्भवतः एक ही कथा के दो प्रारूप रहे हैं, सम्पूर्ण उपन्यास नहीं। रचनावली में उसे कहानी के रूप में जोड़ा हुआ अंश भी दिया गया है। इस तरह की कठिनाई उनकी कुछ अन्य कहानियों के मामले में भी सामने आयी। रचनावली में एक सम्पूर्ण कहानी के रूप में प्रकाशित रचना (चाबुक) को दो स्वतन्त्र कहानियों के रूप में प्रस्तुत किया गया है। दूसरी ओर एक ही कहानी के दो अलग-अलग टुकड़े, एक प्रकाशित और एक अप्रकाशित दिये गये हैं जो दोनों अपूर्ण हैं, पर दोनों परस्पर सम्बद्ध भी हैं। साथ ही यह

भी असम्भव नहीं कि अन्य पत्रिकाओं की खोज-बीन करने पर कुछ और कहानियाँ मिल जाये।

मुक्तिबोध की रचनात्मक ऊर्जा का एक बहुत बड़ा अंश आलोचनात्मक लेखन और साहित्य सम्बन्धी चिन्तन में सक्रिय रहा। ऐसे लेखन में एक साहित्यिक की डायरी में कला के तीन क्षण जैसे सूक्ष्म मौलिक विश्लेषणपरक चिन्तन से लगाकर कामयानी के ऊपर एक स्वतन्त्र पुस्तक तथा अनेक बुजुर्ग और युवा सम-कालीनों की पुस्तकों की समीक्षाएँ आदि सभी कुछ है। आलोचना और आलोचक के कर्तव्य, नयी कविता के रूप, रचना-प्रक्रिया आदि सवालों पर उनका आवेगपूर्ण लेखन मिलता है। यह सारा लेखन एक अत्यन्त जागरूक और रचना-कर्म के प्रति बेहद सजग, सवेदनशील और गहरी अन्तर्दृष्टिवाले व्यक्ति का परिचय देता है। यह बात ध्यान देने योग्य है कि उनका आलोचनात्मक लेखन आकार और परिमाण में उनकी कविताओं से अधिक नहीं तो बराबर अवश्य है। साहित्यालोचन सम्बन्धी लेखन रचनावली के दो खण्डों में हैं—चौथे में एक साहित्यिक की डायरी और कामायनी एक पुनर्विचार तथा पाँचवें में प्रकाशित-अप्रकाशित फुटकर निबन्ध।

एक साहित्यिक की डायरी के अन्तर्गत मुक्तिबोध की जो रचनाएँ प्रकाशित हुईं, वे कहानी और आलोचनात्मक बहस-मुबाहसे का एक मिला-जुला और अपने ढंग का अनोखा रूप है। अपने व्यक्तित्व और वक्तव्य की विशेष जरूरत के अनुरूप मुक्तिबोध ने इस शैली को विकसित किया। पांडुलिपियों में उसी शैली की कुछ अन्य रचनाएँ भी मिली जिन्हें रचनावली में शामिल किया गया है। इसके अतिरिक्त 1936 की एक अत्यन्त निजी किस्म की डायरी और ऐसे अनेक अलग-अलग या नत्थी कागज भी मिले जिनमें डायरी-जैसी शैली में कुछ अपूर्ण रचनाएँ हैं। ऐसी कई-एक डायरियाँ अथवा कई-एक टुकड़े रचनावली में दिये गये हैं। इस तरह की डायरी की शुरुआत मुक्तिबोध ने नागपुर में अपने पत्रकार जीवन के प्रारम्भ में की थी। बाद में

वसुधा मे भी वे ऐसी डायरी लिखते रहे। थोड़ी खोज-बीन करने पर सम्भव है कि इस तरह के डायरीनुमा लेख कुछ और भी मिल जाये।

अलग-अलग स्वतन्त्र निबन्ध पाँचवे खण्ड मे है। उनका विस्तार जितना विविध और बहुस्तरीय है, उनमे प्रस्तुत और विकसित चिन्तन उतना ही मौलिक तथा अन्तर्दृष्टिपूर्ण। रचनावली मे उनके स्वतन्त्र लेखो को किसी व्यवस्थित काल-क्रम मे रखने मे बहुत कठिनाई हुई, क्योकि सम्भावित रचना-काल के भी ठीक-ठीक अन्दाज का आधार बहुत कमजोर था। उनके अनेक लेखो मे विचारो और वाक्यो की पुनरावृत्ति है, जो कुछ तो इस कारण पैदा हुई होगी कि मिलते-जुलते विषयो पर उन्होने एक से अधिक अवसर पर विभिन्न पत्रिकाओ के लिए लिखा होगा। इस पुनरावृत्ति का दूसरा कारण यह भी है कि पाडुलिपियाँ गडमड हुई है और एक लेख के अश दूसरे लेख से जुड गये है। रचनावली मे यथासम्भव इस दोहरावट को हटाने और लेखो के सही रूप प्रस्तुत करने की कोशिश की गयी है।

छठे दशक के मध्य मे मुक्तिबोध जबलपुर मे सारथी और नया खून जैसे साप्ताहिको से सक्रिय रूप से सम्बद्ध रहे। नया खून के तो वे सम्पादक भी थे। इनमे साहित्यिक लेखन के अलावा उन्होने राजनीतिक विषयो पर, अन्तर्राष्ट्रीय परिदृश्य तथा देश की आर्थिक समस्याओ पर, लगातार, अक्सर हर सप्ताह, लिखा। यद्यपि उस जमाने के मध्य प्रदेश के नौजवान लेखको को उन लेखो की कुछ याद है, पर व्यापक हिन्दीभाषी पाठक समुदाय के लिए ये लेख एक नयी खोज के समान है और मुक्तिबोध के एक नये रूप का परिचय देते है। इन लेखो को पढकर इसमे कोई सन्देह नही रह जाता कि मुक्तिबोध जितने समर्थ कवि और आलोचक थे, उतने ही समर्थ पत्रकार भी थे। इन लेखो मे अन्तर्राष्ट्रीय घटनाओ की बडी सूक्ष्म और विशद जानकारी दिखायी पडती है और उनमे जो टिप्पणियाँ है वे अन्तर्राष्ट्रीय राजनीति के एक सुपठित और सुलझे हुए पर्यवेक्षक की दृष्टि के सूचक है।

दिलचस्प बात यह है कि ये लेख भी उसी दौर में लिखे गये जब मुक्तिबोध अपने साहित्यिक सर्जनात्मक कार्य में भी पूरी तन्मयता के साथ जुटे हुए थे। इसीलिए इस बात से बड़ा अचरज होता है कि उन दिनों की राजनीतिक घटनाओं की पृष्ठभूमि के अनेक तथ्यों तथा उनके निहित पक्षों की विस्तृत जानकारी उन्होंने कब और कैसे हासिल की होगी। इन निबन्धों की भाषा भी मुक्तिबोध के अन्य गद्य की भाषा से एकदम भिन्न है और कई दृष्टियों से वह आज राजनीतिक विषयों पर हिन्दी की पत्र-पत्रिकाओं में प्रकाशित होनेवाली टिप्पणियों से कहीं अधिक सूक्ष्म, समर्थ और सहज जान पड़ती है। इन लेखों के बारे में एक उल्लेखनीय बात यह भी है कि वे सभी 'यौगन्धरायण' अथवा 'अवन्तीलाल गुप्त' जैसे छद्मनामों से लिखे गये हैं रचनावली के छठे खण्ड में ऐसी सभी उपलब्ध लेख दिये गये हैं। मगर यह सम्भव है कि इस तरह के कुछ अन्य लेख भी हों जिनका पता उस जमाने के मध्य-प्रदेश के अखबारों आदि की छान-बीन से शायद लग सके।

मुक्तिबोध के गैर-साहित्यिक लेखन की एक अन्य महत्वपूर्ण पुस्तक है भारत इतिहास और संस्कृति। यह एक पाठ्य-पुस्तक के रूप में लिखी गयी थी। किन्तु इसकी निर्भीक और रूढ़िमुक्त मौलिक दृष्टि के कारण, और कुछ उस जमाने के प्रकाशकों की आपसी होड़ के फलस्वरूप, इस पुस्तक को लेकर विरोध और आन्दोलन हुआ और उच्च न्यायालय के एक आदेशानुसार इस पर कुछ पाबन्दियाँ लगा दी गयीं। पहले इस ग्रन्थ को भी रचनावली में शामिल करने की योजना थी, किन्तु इस पाबन्दी को ध्यान में रखते हुए यह विचार फिलहाल छोड़ दिया गया। सम्भवतः भविष्य में इसका प्रकाशन हो सके और फिर रचनावली के आगामी संस्करण में उसे भी शामिल किया जा सके।

रचनावली की सामग्री का अन्तिम और कई दृष्टियों से विशिष्ट अंश है मुक्तिबोध के पत्र। मुक्तिबोध बड़े तत्पर और उत्साही पत्र-लेखक थे और

उन्होंने निसदेह अपने अनेक बन्धुओं, मित्रों तथा अन्य समकालीन युवा लेखकों को पत्र लिखे होंगे। दुर्भाग्यवश केवल कुछ ही उपलब्ध हो पाये। जिन लोगों को लिखे पत्र मिल सके वे हैं वीरेन्द्रकुमार जैन, शमशेरबहादुर सिंह, प्रभाकर माचवे, श्रीकान्त वर्मा, भारतभूषण अग्रवाल, प्रमोद वर्मा, विष्णु चन्द्र शर्मा, अग्नेशका सोनो, मलय तथा जगदीश। इन पत्रों में अधिकतर साहित्यिक सवाल को लेकर चर्चा है। इनके अतिरिक्त बहुसंख्यक पत्र वे हैं जो उन्होंने मुझे लिखे थे और मेरे पास सुरक्षित रह गये। ये पत्र अधिकांशतः अंग्रेजी में हैं, यद्यपि थोड़े से हिन्दी में भी हैं जो कुछ वर्ष पूर्व आलोचना में प्रकाशित हुए थे। मुझे लिखे गये पत्र अधिकतर उनके निजी जीवन और उनकी मानसिक उलझनों से सम्बन्धित हैं। निसदेह ये पत्र मुक्तिबोध के तीखे जीवन-सघर्ष और गहरी मानवीय आस्था को बड़ी आत्मीयता और करुणा के साथ प्रकाशित करते हैं और उनकी कष्टभरी जीवन-यात्रा के अनेक पड़ावों का कुछ अंता-पता देते हैं। यद्यपि इसमें भी बीच के कुछ वर्षों के पत्र मिल नहीं सके, और संयोगवश हमारे बीच यह पत्र-व्यवहार वाद के वर्षों में उतना नियमित और उत्कट नहीं रह पाया, फिर भी 1942 से लगाकर 1964 तक मुक्तिबोध के पूरे जीवन के कुछ सूत्रों को इन पत्रों के द्वारा पाया और समझा जा सकता है।

मुक्तिबोध उर्दू शब्दों को उनके मूल रूप में ही व्यवहार में लाते थे और अधिकांशतः उन्होंने नुकते का प्रयोग किया है। इसीलिए पाण्डुलिपि में नुकते जहाँ नहीं भी थे वहाँ उन्हें लगा दिया गया है।

सामग्री के प्रस्तुतीकरण की एक अन्य, और कई दृष्टियों से सबसे बड़ी तथा परेशान करने वाली, समस्या रचनाओं के काल-क्रम की थी। सच पूछा जाय तो मुक्तिबोध की रचनाओं का काल-क्रम निर्धारित करना अपने-आप में एक शोधकार्य हो सकता है। उनकी कुछ प्रारम्भिक रचनाओं को छोड़कर बाकी कहीं भी लेखन की तारीख अथवा वर्ष आदि दिया हुआ नहीं है। इसलिए यह

निर्णय बड़ा भारी सिरदर्द बन गया कि रचनावली में सभी रचनाएँ काल-क्रम से रखी जाये। शुरू में ही एक बार तो यह लगा कि यह काम किसी तरह सम्भव नहीं है और इतने कम समय में तो यह कोशिश ही बेकार है। दूसरी ओर, इस बात को नजरअन्दाज नहीं किया जा सकता था कि मुक्तिबोध-जैसे रचनाकार के बारे में, जिसका अधिकांश साहित्य मरणोत्तर प्रकाशित हुआ, रचनाओं के काल-क्रम की जानकारी बहुत ही जरूरी है।

इसलिए अन्त में यह फैसला किया गया कि यदि निश्चित तारीख अथवा वर्ष निर्धारित न भी हो सके तो कम से कम एक काल खण्ड के भीतर रचना को रख सकना भी कम उपयोगी नहीं होगा। इस दृष्टि से यह खोज प्रारम्भ की गयी कि रचना यदि कहीं किसी पत्रिका में प्रकाशित हुई हो तो उस पत्रिका के नाम तथा वर्ष, मास आदि का पता लगाया जाय। कुछ कोशिश करने से अनेक रचनाओं के बारे में यह जानकारी मिल भी गयी। इसके द्वारा कम-से-कम इतना तो निश्चित हो ही सका कि वे रचनाएँ उस प्रकाशन-तिथि के पहले ही लिखी गयी थीं।

रचना-काल को कुछ अधिक निश्चित करने में एक तत्व से बड़ी अप्रत्याशित सहायता मिली। मुक्तिबोध ने अपनी बहुसंख्यक रचनाओं को-जिनमें कहानियाँ कविताएँ, लेख, सभी कुछ शामिल हैं-दूतावासों से जारी किये जाने वाले सूचना बुलेटिनो की पीठ पर लिखा है। इन बुलेटिनो में से अधिकांश पर तारीखें भी दी हुई हैं। जहाँ निश्चित तारीख न मिल सकी वहाँ उनमें लिखी घटना के आधार पर तारीख और वर्ष का अनुमान करना सम्भव हुआ। इस रचनावली में दिया गया सम्भावित रचना-काल अधिकांशतः इसी आधार पर निर्धारित किया हुआ है।

अनेक रचनाओं के बारे में रमेश मुक्तिबोध ने अपने पिता द्वारा व्यवहार में लाये गये कागजों अथवा उनके हस्तलेख में होने वाले परिवर्तनों के आधार पर भी सम्भावित रचना—काल सुझाया।

यह भी सम्भव था कि रचनाओं के अन्तर्साक्ष्य से—उनकी भाषा, बिम्बयोजना, विषयों के चुनाव आदि के आधार पर—भी रचना—काल का निर्धारण किसी हद तक किया जाता। किन्तु इसके लिए बहुत समय चाहिए और यह अन्ततः शोध का विषय है। यह आशा की जा सकती है कि इस दिशा में किसी विश्वविद्यालय का हिन्दी विभाग इस काम को हाथ में लेना जरूरी समझेगा।

निश्चित तिथि अथवा वर्ष की जानकारी के अभाव में, और केवल काल—खण्ड ही दे सकने की स्थिति में, रचनाओं का क्रम निर्धारित करने में एक बड़ी कठिनाई और भी थी। यह कठिनाई कुछ इसलिए भी बढ़ी कि अनेक रचनाओं के बारे में केवल इतना ही निर्धारित हो सका कि वे अमुक वर्ष के बाद लिखी गयी होगी। कुछ ऐसी रचनाएँ भी हैं जो एक लम्बे दौर में लिखी जाती रही और उनका रचना—काल आठ—दस वर्ष या इससे भी अधिक फैला हुआ है। इन रचनाओं के मामले में सवाल यह उठा कि उन्हें शुरू करने के वर्ष के अन्तर्गत रखा जाये अथवा समाप्ति के वर्ष के अन्तर्गत।

साधारणतः जिस वर्ष में रचना समाप्त होती है उसी के अन्तर्गत उसे रखना उचित जान पड़ता है। किन्तु मुक्तिबोध की अनेक महत्वपूर्ण कविताएँ ऐसी हैं जिनका लगभग सम्पूर्ण रूप किसी एक वर्ष में तैयार हो जाने के बाद भी सशोधन आठ—दस वर्ष तक होते रहे। इस प्रकार यद्यपि उन्हें अन्तिम सशोधित रूप बहुत बाद में मिला, मगर अधिकांश सशोधन शाब्दिक है और रचना में निबद्ध मूल अनुभव और उसका सर्जनात्मक रूपान्तरण पूर्ववर्ती काल का ही है। इन सब बातों को ध्यान में रखते हुए रचनावली में यह पद्धति

अपनायी गयी कि जहाँ रचना—काल अनिश्चित रूप से दो या अधिक वर्षों तक फैला हो, वहाँ रचना को उसके प्रारम्भिक वर्ष के अन्तर्गत रखा गया, किन्तु जहाँ किसी—न—किसी प्रकार से अन्तिम सशोधन का वर्ष ज्ञात हो सका है, वहाँ उसे अन्तिम पूर्ण सशोधन के वर्ष की रचना में रखा गया है।

मुक्तिबोध की रचनाओं का यह काल—क्रम, किसी हद तक कामचलाऊ होते हुए भी उनकी सृजनात्मक यात्रा को समझने में सहायक होगा, ऐसी रचनावली के सम्पादक की आशा रही है। साथ ही यह भी असम्भव नहीं कि बाद में कुछ अन्य उपलब्ध तथ्यों के आधार पर कम—से—कम कुछ रचनाओं का काल अधिक निश्चयपूर्वक तै किया जा सके।

मेरी बड़ी इच्छा थी कि मुक्तिबोध की सारी रचनाओं से इस बहुविध, एक साथ साक्षात्कार का अनुभव क्या और कैसे रहा इसकी कुछ विस्तार से बात की जाती। मगर सामग्री के सम्पादन और प्रूफ सशोधन का काम ही लगभग अन्तिम दिन तक चलता रहा और अपनी प्रतिक्रियाओं को ठीक—ठीक परिभाषित करने और सम्भव हो तो उनसे कोई निष्कर्ष निकालने के लिए कोई अवकाश या समय नहीं बचा। शायद रचनावली के दूसरे संस्करण में या अन्यत्र कहीं इसका अवसर मिले।

यहाँ मैं केवल एक—दो बातों का उल्लेख करना चाहता हूँ। मैंने इस भूमिका के शुरू में कहा था कि मुक्तिबोध के लेखन में उनकी ऊर्जा और उनके अपने निजी स्वर ने मुझे विशेष रूप से आकर्षित किया है। शायद यह इस कारण हो कि मेरा अपना जिन्दगी और साहित्य का संस्कार मुक्तिबोध के संस्कार से अलग और भिन्न था और यह भिन्नता आकर्षित करती थी। संस्कार की इस भिन्नता के बावजूद हमारे बीच एक गहरी आत्मीयता का जो रिश्ता 1941—42 में शुजालपुर के दिनों में बना, वह कई मामलों में जीवन की दिशाएँ बदल जाने के बावजूद, और भी गहरा होता गया। शायद यह दो

परस्पर भिन्न स्वभाव और सस्कारवाले व्यक्तियों के बीच एक-दूसरे की गहरी आन्तरिक जरूरतों को पूरा कर सकने का रिश्ता था। एक निर्मल निश्छल आत्मीयता मुक्तिबोध के स्वीभाव की लुभावनी खूबी थी। इसके साथ ही थी एक बेचैनी—अपने आपको जानने की, अपने आसपास की दुनिया और उसके लोगों को, उनके और अपने, उनके और दूसरों के सम्बन्धों को समझने की। दूसरे शब्दों में, सच्चाई को, जिन्दगी के अर्थ को, किसी तरह हासिल कर लेने की तडप। सम्भवतः यह खरी और मिलावटरहित निष्ठा और कभी न चुकने वाली ललक ही वे सूत्र थे जिन्होंने हम दोनों को पास खींचा और अन्त तक एक-दूसरे से बाँधे रक्खा।

उनकी सारी रचनाओं को पढ़कर मेरे मन पर जिस चीज की सबसे गहरी छाप पड़ी, वह इसी तडप और बेचैनी की है जो जिन्दगी की असलियत को पहचानने के लिए उनके मन में थी। मुझे लगता है कि उनका सारा लेखन इसी तलाश को जाहिर करता है—एक केन्द्रीय तलाश, जिन्दगी के अर्थ की अन्तर्विरोधों से भरी हुई जिन्दगी, बेरहम पर साथ—ही इतनी आत्मीय, इतनी उजाड़, पठार जैसी, फिर भी इतनी रसवन्ती। मुक्तिबोध जीवन—भर की इसी 'मालव—निर्झर की झरझर कचन—रेखा' की तलाश करते रहे और जहाँ कहीं इसकी एक हल्की—सी भी झलक या गूँज उन्हें मिली, उसका उन्होंने स्वागत किया, या जहाँ कहीं भी किसी अँधेरे में कोई इस कचन—रेखा के खिलाफ साजिश करता हुआ उन्हें दीख पड़ा तो उसको उन्होंने ललकारा, चाहे वह उनका कितना ही परिचित और प्रिय क्यों न हो।

मुझे एहसास हुआ कि आधुनिक हिन्दी कविता में ऐसा कोई और नाम नहीं जो अस्तित्व के बुनियादी सवालों से इस तरह से जूझा हो, जिसने शोषण, उत्पीड़न क्रूरता, आतंक और हिंसा से भरी इस दुनिया में इन्सान की हालत और इन सबका अतिक्रमण करने की उसकी दुर्दम लालसा या कोशिशों को पहचानने और बयान करने की ऐसी अटूट और लगातार कोशिश की हो।

उनके सारे लेखन का एक ही विषय है, मानव-आत्मा की यह तलाश और उसकी जय-यात्रा। इस 'पुकारती हुई पुकार' से अपने सच्च गहरे लगाव के कारण वे इस जय-यात्रा की सारी बाधाओं और उसके विरोधियों-दुश्मनों को भी बहुत साफ-साफ पहचान सके, उनसे नफरत कर सके और अपनी इस पहचान और नफरत को अपनी कविताओं में इतने आवेग से पेश कर सके। मुझे लगता है कि इसी कारण उनकी किसी कविता का कोई शुरू या अन्त नहीं है। अक्सर यह भी लगता है कि एक कविता दूसरी से खस अलग भी नहीं है, जैसे सब एक ही ब्रह्माण्डीय सिम्फनी के अलग-अलग 'मूवमेन्ट्स' भर हो, उनकी सारी कविताएँ, कहानियाँ, यहाँ तक कि दूसरा लेखन भी, जैसे एक ही थीम के अलग-अलग 'बेरियेशन्स' हो।

यह शायद मुक्तिबोध की अद्वितीयता, मौलिकता, विशिष्टता और सीमा, सबकुछ एक साथ ही है। अस्तित्व की इस बुनियादी कशमकश में जिनकी कोई दिलचस्पी नहीं, या जो इनके अलग-अलग स्तरों, सतहों और वर्ण-छटाओं के प्रति सवेदनशील नहीं, उन्हें मुक्तिबोध का लेखन एकरस लग सकता है। यह भी कहा जा सकता है कि मुक्तिबोध में विषय की विविधता की बड़ी कमी है और वह एक ही अनुभव को दोहराते हुए जान पड़ते हैं। मगर मुक्तिबोध के लिए वह अनुभव किसी एक कविता में समा सकने वाला छोटा-मोटा आवेग या विचार नहीं, बल्कि पूरी जिन्दगी का फलक है, जिससे बाहर कुछ नहीं है। मेरा अनुमान है कि यही उनके रचना-जगत की मौलिकता और अपने अलग निजी स्वर तथा उससे पैदा होने वाले काव्य-रूप का स्रोत है। जाहिर है कि इसकी और विस्तार से तथा अधिक ठोस ब्यौरो के साथ विश्लेषण की जरूरत है जो सम्भव नहीं है। पर इतना अवश्य कहा जा सकता है कि अपने सरोकारों की इस अद्वितीयता और विराटता के कारण ही मुक्तिबोध हिन्दी में इस दौर के सबसे अप्रतिम कवि हैं।

मुक्तिबोध रचनावली की प्रथम एवं
द्वितीय खण्ड की रचनाएं क्रम
प्रारम्भिक रचनाएँ 1935–1939

हृदय की प्यास	49	तुम प्रात की	75
जाग्रत असफलता	50	तुम देख चलो	76
अनुरोध	50	रजनी	77
तू और मैं	51	इस बुझते दिन की	78
अनुभूति	51	मेरे विहग	78
कल्पने री	52	क्षिप्रा—धारा	79
मरण का ससार	53	यह क्षण	81
पीले पत्तों के जग मे	54	गीत	83
विमल धारा	56	ओ कलाकार	84
कोकिल	57	बज रहे वाद्य	85
वेदना और कल्पना	57	जब तुम मिल न सकी	87
मरण—रमणी	58	चाह	88
मिलनलोक	60	चार क्षणों का परिचय	90
स्वप्न का प्यार	61	कलाकार की आत्मा	90
समाधि	62	एक गुलाबी चित्र	91
मेरी—प्रेयसी	63	इधर भरी दुपहर	93
कविते	63	क्षितिज—झुके	93

तुम।	64	अपने से	94
सजन	65	यह जगल	95
तुम कुहर विपिन मे छिपी रही	66	मृदु संगीत	96
जीवन यात्रा	66	तन्द्रिल नील	96
तुम मुझको मत छोड़ो	70	पथ के दीपक	97
दुख-सुख	71	मुझको मरण मिला	99
जो क्षण तुमने	72	1940-1948	
यह अन्धकार खग	74	लिख न सका हूँ	105
मेरा मन आकुल था	74	तन्मयता के बाद	105
यह नीला आकाश	75	आत्मा के मित्र मेरे	107
		दूर तारा	110
खोल आँखे	111	उड गया है रग	178
अशक्त	112	वह दिवस भी क्या दिवस है	179
मेरे अन्तर	113	गुलामी की जजीरे टूट जायेगी	179
मृत्यु और कवि	114	वर्षा	182
नूतन अह	115	एक निमिष-सा	184
विहार	116	ओ भव्य मस्तक	184
पूँजीवादी समाज के प्रति	117	किसी से	185
नाश-देवता	118	दो शिलाओ की अँधेरी सन्धि मे	190
सृजन-क्षण	119	अपने कवि से	192

अन्तर्दर्शन	121	टी० एस० ईलियट के प्रति	197
आत्मसंवाद	122	नया आदित्य	199
व्यक्तित्व और खँडहर	123	यदि नहीं लिख पा रहा	201
मैं उनका ही होता	125	स्याह धब्बो —सी निशाएँ सब विदा है	201
हे महान्	125	मध्य वित्त	203
जीवन जिसने भी देखा है	126	मुझे पुकारती हुई पुकार	207
सहज गति से	129	अपने ही	211
लाल सलाम	130	बुद्धि के नक्षत्र	212
प्रथम छन्द	131	पथरेखा खिचेगी ही	212
जीवन की लौ	133	एक पक्ति भी नहीं लिखी	213
ये तुम्हारी	134	मनमीत	214
रविन्द्रनाथ	135	हे प्रखर सत्य एक	215
आ—आकर कोमल समीर	138	हे प्रखर सत्य दो	221
हरे वृक्ष	142	किसी विगत जीवन के	224
जन—जन का चेहरा एक	143	उपेक्षा की फुली	225
मेरे प्राणों की स्व—लहरी	145	लोभनीय लोक	227
गीत	146	जब अनाहूत जीवनाकार	227
प्रार्थना	147	भौंति बीज की	228
क्या तुम सह सकोगी	147	वे बातें लौट न आयेगी	229

विरक्ति	148	ओ युवक हृदय	230
आखिरी बिदा	149	गूँज उठो	231
दमकती दामिनी	150	1949—1956	
नीम तरु के पात जब	153	तुम्हारा पत्र आया	235
रात, चलते हैं अकेले ही	155	मुझे याद आते हैं	236
सितारे			
कष्ट और स्नेह	156	एक मित्र के प्रति	242
पीला तारा	158	बहुत शर्म आती है	243
क्रान्ति	159	गुहा के श्याम अन्तर से	244
एक नीली आग	162	इधर—उधर सब	245
दो ताल	164	ओ मेरे जीवन के साथी	246
ओ विराट स्वप्नो	167	सूखे कठोर नगे पहाड़	247
बबूल	175	सत्य के गरबीले अन्याय न सह	258
मुक्ति कामी पैरो की मोच की	259	मेरे जीवन को	284
चीख			
जिन्दगी का रास्ता	261	तुम निर्भय	286
जब तक ये हैं प्राण	278	उठाओ विजडित	287
तुम्हारी असलियत	288	बड़े वेग से चला रही है	294
तम छायाओ की	290	कवियों का पाप	295
बहुत दिनों से	291	तुम्हें विश्वास होगा क्या	296

हे कविते , हे मर्मज्ञे	292	जीवन के कर्तव्यो से	297
उपकृत हूँ	198		
सूरज के वशधर	300		
मुन्सिपालिटी का कन्दील	305		
मानवता का चेहरा	308		
मेरे मित्र, सहचर	310		
द्युति की कली	322		
एक दूसरे से है कितने दूर	324		
पिता मेरे	328		
पित तुम्हारी आती है याद	331		
टायफाइड मे	332		
सॉझ—रगी ऊँची लहरो मे	333		
चेहरा गम्भीर उदास	342		
किसे मै लिखूँ पत्र	343		
सहर्ष स्वीकारा है	349		
बी० स्ता० (बीमार स्तालिन)	350		
देख कीर्ति के नितम्ब इठलाते	353		
बौह पसारे बोला था आकाश	355		
जब प्रश्नचिन्ह बौखला उठे	356		
अगर तुम्हे सचाई का शौक है	368		

कहते है मुझको	370
मुझे तुम्हारा साथ मिला है	371
हवा के बहाव से	373
पहली पक्ति	374
आज मैने शक्ति के	375
पीत ढलती हुई सॉझ	376
मै कमल तोडकर लाऊँगा	381
भूरी-भूरी खाक - धूल	383
जिन्दगी मे जो कुछ महान है	385
ओ चीन के किसानो	386
पुरुष हूँ	387
गीत	388
जडीभूत ढाँचो से लडेगे	392
कायरता व साहस के बीच	394
गलत फिलॉसफी	396
ओ मसीहा	398
उलट - पुलट शब्द	400
जब वृद्धा माँ के अन्तर की	403
कई बार	404
मानव के सुख-दुख	405
हाय! न राहचर तुम-सा घर	406
मे	

मुक्तिबोध रचनावली की द्वितीय खण्ड की

रचनाएँ क्रम

कविताएँ (1957—1964)

सौंझ उतरी रग लेकर उदासी का	17
एक फोडा दुखा	19
आज जो चमकदार प्रज्ज्वलित	21
मीठा बेर	22
बारह बजे रात के	23
गुँथे तुमसे, बिधे तुमसे	27
नक्षत्र — खण्ड	31
शब्दों का अर्थ जब चाहिए	34
मुझे मेरा असग बबूलपन	47
नही चाहिए मुझे हवेली	49
घर की तुलसी	51
कॉप उठता दिल	55
ओ मेघ।	56
जमाने का चेहरा	57
एक के बाद एक	83
बन जा पहाड	87

इसी बैलगाड़ी को	88
ओ अप्रस्तुत श्रोता	95
मेरे युवजन, मेरे परिजन	99
बिना तुम्हारे	101
भविष्य— धारा	104
सॉझ और पुराना मै	125
विक्षुब्ध बुद्धि के मारक स्वर	126
भाग गयी जीप	131
एक भूतपूर्व विद्रोही का आत्म कथन	134
एक अन्तर्कथा	140
अन्त करण का आयतन	145
मुझे नहीं मालूम	154
सही हूँ या गलत	158
दिमागी गुहान्धकार का ओरॉंग—उटॉंग।	163
एक रग का राग	166
जिन्दगी बुरादा तो बारूद बनेगी ही	169
मुझे कदम—कदम पर	172
झरने पुराने पड गये	174
ओ काव्यात्मन् फणिधर	176
मुझसे आज सलाह न लो	185

ठीक है कि सिन्धु नहीं	186
एक अरुण शून्य के प्रति	187
मालव निर्झर की झर-झर	191
कचन —रेखा	204
एक टीले और डाकू की कहानी	218
शून्य	219
मैं तुम लोगो से दूर हूँ	220
मेरे लोग	224
रहूँगा तुमसे मैं ईमानदार	225
हर चीज, जब अपनी	230
सुनहले बादल में जिन्न	232
चकमक की चिनगारियाँ	244
उन्हे युद्ध की ही करने दो बात	272
चौद का मुँह टेढ़ा है	273
कहने दो उन्हे जो यह कहते हैं	287
ब्रह्मराक्षस	315
अँधेरे में	320

सन्दर्भ-ग्रन्थ

- 1 नयी कविता नयी दृष्टि' — डॉ० रामकमल राय (हिन्दुस्तानी एकेडमी)
- 2 हिन्दी कविता का वैयक्तिक परिप्रेक्ष्य — डॉ० रामकमल राय
- 3- "अधेरे मे का महत्व — डॉ० राजेन्द्र कुमार
- 4 मुक्तिबोध रचनावली — खण्ड एक पृष्ठ 15 — नेमिचन्द्र जैन
- 5 मुक्तिबोध रचनावली — खण्ड एक पृष्ठ 15 — नेमिचन्द्र जैन
- 6 मुक्तिबोध रचनावली — खण्ड एक पृष्ठ 18 — नेमिचन्द्र जैन
- 7 मुक्तिबोध रचनावली — खण्ड एक पृष्ठ 19 — नेमिचन्द्र जैन
- 8 मुक्तिबोध रचनावली — खण्ड एक पृष्ठ 20 — नेमिचन्द्र जैन
- 9 मुक्तिबोध रचनावली — खण्ड एक पृष्ठ 22 — नेमिचन्द्र जैन
- 10 मुक्तिबोध रचनावली — खण्ड एक पृष्ठ 23 — नेमिचन्द्र जैन
- 11 मुक्तिबोध रचनावली — खण्ड एक पृष्ठ 25 — नेमिचन्द्र जैन
- 12 मुक्तिबोध रचनावली — खण्ड एक पृष्ठ 26 — नेमिचन्द्र जैन
- 13 मुक्तिबोध रचनावली — खण्ड एक पृष्ठ 27 — नेमिचन्द्र जैन
- 14 मुक्तिबोध रचनावली — खण्ड एक पृष्ठ 28 — नेमिचन्द्र जैन
- 15 मुक्तिबोध रचनावली — खण्ड एक पृष्ठ 31 — नेमिचन्द्र जैन
- 16 मुक्तिबोध रचनावली — खण्ड एक पृष्ठ 33 — नेमिचन्द्र जैन
- 17 मुक्तिबोध रचनावली — खण्ड एक पृष्ठ 33 — नेमिचन्द्र जैन
- 18 मुक्तिबोध रचनावली — खण्ड एक पृष्ठ 34 — नेमिचन्द्र जैन
- 19 अधेरे में एक विश्लेषण — नंदकिशोर नवल

- 20 अधेरे मे – इतिहास सरचना और सवेदना – बच्चन सिंह
- 21 मुक्तिबोध अधेरे मे – गिरीश रस्तोगी
- 22 आधुनिक साहित्य का इतिहास – श्री बच्चन सिंह
- 23 आधुनिक हिन्दी कविता की मुख्य प्रवृत्तियाँ – डॉ० नगेन्द्र
- 24 हिन्दी साहित्य और सवेदना का विकास – डॉ० रामस्वरूप चतुर्वेदी
- 25 आधुनिक साहित्य की प्रवृत्तिया – डॉ० नामवर सिंह
- 26 भारतीय काव्य सिद्धान्त – डॉ० नगेन्द्र
- 27 मुक्तिबोध का साहित्यिक विवेक और उनकी कविताएँ –
डॉ० लल्लन राय
- 28 आधुनिक कविता यात्रा – डॉ० रामस्वरूप चतुर्वेदी

द्वितीय अध्याय हिन्दी साहित्य के काव्य आन्दोलन और कविता का सम्बन्ध

कविता क्या है ?

‘काव्य—रचना का ससार उतना ही पुरातन है जितना कि इस सृष्टि का विस्तार अथवा मानव की निज पहचान’।¹ अर्थात् साहित्य की उत्पत्ति उसी समय से हो गयी थी या मानी जानी चाहिए जिस समय से मानव ने प्रकृति की वस्तुओं की समता देख ‘ऐक्सट्रैक्शन’ (अमूर्तन) की क्रिया आरम्भ कर दी थी क्योंकि शब्दों की व्युत्पत्ति ‘ऐक्सट्रैक्शन’ (अमूर्तन) की क्रिया से ही शुरू हो जाती है। इस प्रकार सृष्टि एक रचना है और सृष्टि के अनुरूप होने के काव्य भी एक रचना।²

साधारण अर्थ में तो ‘भावप्रेरित—वाणी’ के प्रथम स्फुरण के साथ ही कविता का और बुद्धि की प्रथम क्रिया के साथ ही काव्य का जन्म मानना चाहिए।³ क्योंकि सृष्टि की प्रत्येक घटना, परिवर्तन, विस्तार और आकर्षण का प्रभाव जितनी तीव्रता और गहराई से संवेदनशील मन पर पड़ता है साधारण मनुष्यों पर नहीं। ‘इस रूप में मनुष्य अपने कार्यों, विचारों और व्यापारों के साथ कहीं मिलाता और कहीं लड़ाता हुआ अन्त तक चलता रहता है’।⁴ और ‘कविता इसी असम्पूर्णता की अभिव्यक्ति का एक रूप है जो रूप की भाषा द्वारा हमारे मन में जीवन को प्रकाशित करती हैं’।⁵ यही नहीं ‘कविता ही मनुष्य के हृदय को स्वार्थ सम्बन्धों के सकुचित मण्डल से ऊपर उठाकर लोक—सामान्य भाव—भूमि पर ले जाती है, जहाँ जगत की नाना गतियों के मार्मिक स्वरूप का साक्षात्कार और शुद्ध अनुभूतियों का संचार होता है, इस

भूमि पर पहुँचे हुये मनुष्य को कुछ काल के लिये अपना पता नहीं रहता, अर्थात् वह अपनी सत्ता को लोक सत्ता में लीन किये रहता है। और उसकी अनुभूति सबकी अनुभूति होती है या हो सकती है। इसी कारण उत्तर रामचरित के आरम्भ में भावभूति प्रार्थना करते हैं—‘विन्देम् देवता वाचममृतामात्मनकुलाम्’⁷ काव्य के रूप में मानव की आत्मा से सविलास निःसृत वाणी का इससे अधिक पवित्र व यथार्थ वर्णन शायद ही किसी स्थान पर किया गया हो जिसके अनुसार—

- 1 अमृत स्वरूपा है।
- 2 आत्मा की कला है।
- 3 वाग्देवी रूपा है।⁸

ध्यातव्य है कि ‘काव्य सजृन एक समय सापेक्ष धारणा है और कविता एक आदिम कला रूप है।’⁹ जिस प्रकार जगत अनेक रूपात्मक है उसी प्रकार हमारा हृदय भी अनेक भावात्मक है। इस अनेक भावों का व्यायाम और परिष्कार तभी समझा जा सकता है जबकि इन सबका प्रकृत सामजस्य जगत के भिन्न—भिन्न रूपों, व्यापारों को सामने पाकर वह नर जीवन के आरम्भ से ही लुब्ध और क्षुब्ध होता आ रहा है उनका हमारे भावों के साथ मूल या सीधा सम्बन्ध होना स्वाभाविक है। और इस विशाल विश्व के प्रत्यक्ष से अप्रत्यक्ष और गूढ़ से गूढ़ तथ्यों के भावों के विषय या आलम्बन बनाने के लिये इन्हीं मूल रूपों में और व्यापारों में परिणत करना पड़ता है। क्योंकि जब तक वे इन मूल मार्मिक रूपों से नहीं लाये जाते तब तक उन पर काव्य दृष्टि नहीं पड़ती।¹¹ कविता के सन्दर्भ में दस धारणा के महत्व को समझने के लिये सम्बन्धित आधुनिक विचार धाराओं को समझना जितना आवश्यक है उतना ही आवश्यक कविता के जटिल स्वरूप को समझना भी है। संस्कृत साहित्य से लेकर आज तक विद्वानों ने काव्य की अनेकानेक परिभाषाएँ दी हैं। महत्वपूर्ण परिभाषाओं में

कुछ काव्य की वाह्य विशेषताओं के आधार पर काव्य का लक्षण प्रकट करती है तथा कुछ काव्य की आन्तरिक विशेषताओं पर प्रकाश डालती है। काव्यकृति के विभिन्न अवयव और कृति की निर्मात्री प्रक्रिया यद्यपि दोनों सश्लिष्ट हैं तथापि उसके विभिन्न अंगों के महत्व का निर्णय एवं विवेचना की सरलता के निमित्त संपूर्ण काव्य कृति का एक अत्यन्त स्थूल विभाजन संभव है। 'हर कला कृति में उसके दो पक्ष सर्वथा स्पष्ट होते हैं—

अनुभूति अथवा भावपक्ष एवं अभिव्यजना अथवा कलापक्ष'¹²।

'हर कलाकृति के दोनों पक्ष यद्यपि अन्योन्याश्रित हैं तथा एक दूसरे से इतने सम्बद्ध हैं कि एक के अभाव में दूसरे की स्थिति असंभव है परन्तु साथ ही विश्लेषण के एक निमित्त होते हुए भी विभाज्य हैं।'¹³ उपर्युक्त कथन का तात्पर्य केवल इतना ही है कि काव्य का अन्तर और वाह्य दोनों एक अविभाज्य इकाई हैं। परन्तु इसका यह आशय नहीं है किसी भी काव्य कृति के रूपाकार का महत्व उसके वस्तुतत्त्व की अपेक्षा न्यून होता है। वस्तुतः रूप आकार के विहीन कला का अस्तित्व ही असंभव है।

पाश्चात्य लक्षणों में सर्वप्रथम परिभाषा मिलती है 'कवि का कार्य कला काव्य है'—पोइट्री आर्ट वर्क आफ पोयट 14 इस परिभाषा में त्रुटियाँ तो हैं ही साथ ही काव्य को निश्चित रूप से कला मानकर उसे परिभाषित किया गया है। जबकि 'कार्य' तथा 'कला' शब्द कविता के कलापक्ष की ओर ही संकेत करते हैं।

कॉलरिज सर्वोत्तम शब्दों में सर्वोत्तम क्रम को कविता मानते हैं 'पोइट्री इज द वेस्ट वर्ड्स इन देअर वेस्ट आर्डर' 15 किन्तु यह परिभाषा अपने आप में अत्यन्त भ्रमक है। सर्वोत्तम शब्द कौन से हैं तथा उनका सर्वोत्तम क्रम कौन सा होगा, परिभाषा पहले इस स्पष्टीकरण की अपेक्षा रखती है।¹⁶

डाक्टर जान्सन ने काव्य का डाक्टर जान्सन ने काव्य का प्रथम स्वरूप स्पष्ट करते हुए कविता की परिभाषा उसे कला मानकर दी है—काव्य वह कला है जो कल्पना की सहायता से मुक्ति के द्वारा सत्य को आनन्द से समन्वित करती है—‘पोइट्री इज द आर्ट आफ यूनिटिंग प्लीजर विद वाइ कालिग इमेजिनेशन टू द हेल्प आफ रीजन’¹⁷

चूँकि सृष्टि एक रचना है और सृष्टि के अनुरूप होने से काव्य भी एक रचना है। सृष्टि एक मौलिक निर्माण है, काव्य भी। रचना का मूल प्रतिभा कहा जाता है। प्रतिभा का उद्भव सचार की किसी शिक्षा पद्धति द्वारा नहीं हो सकता इसलिए प्रतिभा को प्रकृति प्रदत्त माना गया है। सृष्टि की प्रत्येक घटना परिवर्तन, विस्तार और आकर्षण का प्रभाव जितनी तीव्रता और गहराई से सम्बेदनशील मन पर पड़ता है साधारण मनुष्यो पर नहीं। अतः वस्तु के वाह्य रूप और आकार के साथ ही उसमें निहित सत्य और अन्तःसौन्दर्य का उद्घाटन करने वाले को कलाकार नाम दिया जाता है। वह कला की सृष्टि करता है, रचना करता है, इसलिए रचयिता है। रचना में निहित सत्य और सौन्दर्य उसकी आत्मा से सम्बद्ध है जबकि उसका वाह्य रूप अथवा आकार प्रकार रचना के शिल्प पक्ष को उद्घाटित करता है इस प्रकार कलाकार अपनी रचना में एक नया रूप खड़ा कर सत्य और सौन्दर्य का उद्घाटन करता है। साधारण लोग जिस निहित सौन्दर्य और सत्य की कल्पना तक नहीं कर पाते रचना में इसी सौन्दर्य के दर्शन कर वे प्रभावित होते हैं।

काव्य या साहित्य मूलतः एक सृष्टि है, जिसका साधन होती है भाषा। सृष्टि और साहित्य के जन्म की प्रक्रिया बहुत कुछ अंशों में समान है। इस सृष्टि की रचना के आधारभूत कुछ तत्व हैं, जिसके सगठन से सृष्टि की रचना हुई है। आकाश, मेघ, नक्षत्र, समुद्र, नदी, कछार, वन, पर्वत, निर्झर, चट्टान, वृक्ष, लता, झाड़ी, फूल, पशु, पक्षी और मनुष्य ऐसे न जाने कितने रूप सृष्टि के अंग हैं। कविता जीवन और जगत की इन सब स्थितियों का चित्रण है। जो

सर्जना से पूर्व अव्यक्त होती है तथा अभिव्यक्त होकर जगत के भिन्न रूपों और व्यापारों में सामजस्य स्थापित करती है, वैसे ही वाणी या भाषा भी।

काव्य सृजन की शक्ति जन्मजात मानी गई है। राजेश्वर तथा अन्य विद्वानों ने यद्यपि एक कारण अभ्यास भी माना है तथापि प्रतिभा न होने पर कविता सिखाई नहीं जा सकती है। यह भी राजेश्वर तथा वामन आदि विद्वानों की मान्यता है। मम्मट ने इसी शक्ति को काव्य का हेतु माना है उदाहरण समाधिरान्तर प्रयत्नो बाह्यरत्वभ्यास।¹⁸ यह सृजन क्षण प्रतिभा वास्तव में नैसर्गिक ही है। रुद्रट जन्मांतर सस्कार को प्रतिभा नाम देते हैं। यह प्रज्ञा आयासलब्ध तो हो ही नहीं सकती, प्रयत्न और परिशीलन से उसका परिमार्जन भले हो। हेमचन्द्र ने भी स्पष्ट लिखा है 'काव्य रचना का कारण केवल प्रतिभा ही है।' व्युत्पत्ति और अभ्यास उसके सस्कारक हैं काव्य के कारण नहीं। उदाहरण प्रति वैभव कवीना काव्य कारण कारणम्¹⁹

भामह का तो यहाँ तक कहना है कि मन्दबुद्धि भी गुरुपदेश से शास्त्राध्ययन में समर्थ हो सकता है पर काव्य तो कभी-कभी प्रतिभाशाली के ही भाग्य में होता है। उदाहरण "गुरुपदेशादध्यतु शास्त्रं जडधियो अव्यलम्"²⁰। इस सम्बन्ध में आचार्य दंडी का मत थोड़ा भिन्न है। उनका विचार है कि यद्यपि 'काव्य निर्माण का प्रबल कारण पूर्व जन्मार्जित प्रतिभा ही है, किन्तु प्रतिभा के अभाव में भी श्रुत अथवा व्युत्पत्ति विधायक शास्त्र के श्रवण-मनन से तथा अभ्यास से उपासना की जाने पर सरस्वती किसी-किसी पर कृपा करती है। इस कथन का आशय यही लिखा जा सकता है कि सुख, प्रतिभा, व्युत्पत्ति और अभ्यास से अकुरित हो उठती है।²¹

इस प्रकार काव्य निर्माण का कारण प्रतिभा, व्युत्पत्ति और अभ्यास है। प्रतिभा से साहित्य सृष्टि होती है व्युत्पत्ति उसको विभूषित करती है, और अभ्यास उसकी वृद्धि। जिस प्रकार मिट्टी और जल से युक्त बीज, लता का

कारण होता है वैसे ही व्युत्पत्ति और अभ्यास के सहित प्रतिभा ही कविता—लता के बीज और विकास का कारण है। उदाहरण “प्रतिभव श्रुताभ्याससहिता कविता प्रति”। प्रतिभा, व्युत्पत्ति और अभ्यास के अतिरिक्त भी कविता के कुछ कारण हैं और वे हैं मन की कुछ सूक्ष्म वृत्तियाँ जो काव्य रचना की प्रेरणा हर कलाकार को देती हैं, प्रमुख रूप से ये चार वृत्तियाँ हैं—क/आत्माभिव्यक्ति ख/सौन्दर्य प्रियता ग/स्वाभावित आकर्षण और चमत्कार प्रियता। इसमें आत्माभिव्यजना सर्वाधिक महत्वपूर्ण है।

पाश्चात्य साहित्य में काव्य की गणना कलाओं में की गई। इसका कारण यह है कि काव्य में अनुभूति, कल्पना अलंकार योजना सभी को आवश्यक मानने के बाद भी पाश्चात्य आलोचकों की दृष्टि काव्य के अभिव्यक्ति पक्ष पर ही अधिक रही है। हमारे यहाँ काव्य को कला कभी नहीं माना गया। काव्य को कला न मानने का प्रमुख कारण सम्भवतः भारतीय दृष्टि का रस सिद्धान्तवादी होना है। भारतीय आचार्यों ने काव्य की आत्मा को ही प्रधानता देते हुए उसके वाह्य स्वरूप को चमत्कार पूर्ण एवं मनोरंजनकारी ठहराया है और इस प्रकार काव्य को दो पक्षों में विभक्त कर दिया है। इस दृष्टि से काव्य का कलापक्ष अन्य कलाओं की विशेषताओं से तुलना की अपेक्षा रखता है। वस्तुतः काव्य और कला दो भिन्नरूप हैं। विवेचन के अनुसार काव्य विद्या, कला उपविद्या है। अर्थात् कला विज्ञान से अधिक सम्बन्ध रखती है। इसकी रेखाएँ निश्चित सिद्धान्त तक पहुँचा देती हैं। सम्भवतः इसीलिए काव्य समस्यापूर्ति इत्यादि भी छंदशास्त्र और पिगल के नियमों के द्वारा बनने के कारण उपविद्या कला के अन्तर्गत मानी गई है।

निष्कर्षतः काव्य की विस्तृत और सज्जा के लिए जो उपकरण प्रयोग में लाए जाते हैं, वे सब कला के अंग हैं। इस दृष्टि से वे सब तत्त्व जो काव्य का कला सवर्द्धन करते हैं काव्य के शिल्प कहे जाते हैं।

मानते हैं। उनका विचार है प्रायः कलात्मक अनुभव के ग्रहीता को यह प्रतीत होता है कि वह उस बात को पहले से जनता था पर अभिव्यक्त कर सकने में असमर्थ था।

क्रोचे प्रत्येक कला को अभिव्यक्त मानते हैं। उनके अनुसार कला अभिव्यजनाओं की अभिव्यजना नहीं अपितु सवेदनो की अभिव्यजना है उनके अनुसार कला यथार्थ में आन्तरिक ही होती है। वह स्वयं प्रकाशमय ज्ञान की आध्यात्मिक क्रिया है। सफल अभिव्यक्ति को ही कला मानते हुए वे लिखते हैं—“हम सौन्दर्य को सफल अभिव्यक्ति कहकर पारिभाषित कर सकते हैं। बल्कि उसे केवल अभिव्यक्ति कहना ही उचित होगा क्योंकि अभिव्यक्ति ही नहीं है।” कला को आत्माभिव्यक्ति मानने वाला सिद्धान्त काफी विवादास्पद बना रहा है वस्तुतः यह सिद्धान्त काव्य के साधारणीकरण से सम्बन्ध रखता है। सौन्दर्यनुभूति और रस निष्पत्ति का कारण भी यही माना गया है। शुक्ल जी के अनुसार पाठक या श्रोता के मन में जो व्यक्ति विशेष या वस्तु विशेष आती है वह जैसे काव्य में वर्णित आश्रय पाठक श्रोता के मन में जो व्यक्ति विशेष या वस्तु आती है वह जैसे काव्य में वर्णित आश्रय के भाव का आलम्बन होती है वैसे ही पाठक या श्रोता का भी आलम्बन हो जाती है। अर्थात् साधारणीकरण आलम्बनत्व धर्म का होता है प्रकारान्तर से क्रोचे का सिद्धान्त भी रसनिष्पत्ति के ही अन्तर्गत आता है। साधारणीकरण में व्यक्त आश्रय का जो भाव है वह हमारा अपना भाव हो जाता है। वे क्रोचे के भौतिक जगत के अतिरिक्त किसी अन्य जगत की वस्तुएँ या अनुभूतियाँ नहीं होती हैं। वे ठोस भौतिक जगत की अनुभूतियों के समान ही होती हैं फिर भी उनमें यह विशेषता रहती है कि उनका विशेष तत्त्व तिरोहित हो जाता है। कला भावनाओं को दूसरों पर प्रतिष्ठित करने का साधन है, इस मम के पोषको में चार्ल्स विलियम और क्लाइव बेल का नाम प्रमुख रूप से लिया जाता है। किन्तु भावों की प्रेषणीयता का यह सिद्धान्त अभिव्यक्तिवाद का ही अंग है, जिसका सम्बन्ध

साधारणीकरण से भी है, अतः इसे अलग से महत्व न देकर इतना भर स्पष्ट कर देना उचित है कि कवि के रचना कौशल का एक मात्र कारण आत्माभिव्यक्ति ही है। इस तथ्य के समर्थन में प्रोफेसर एवरक्राम्बी का मत है कि कलाकार अपने अनुभवों के क्षणों को ठीक उसी रूप में दूसरों के मन पर उतारना चाहता है और उसके इस प्रयास में ही शिल्प कौशल अथवा कला का जन्म होता है। इन शब्दों से प्रकट है कि अभिव्यक्ति के साथ ही कला दूसरों पर अपनी भावनाओं को प्रतिष्ठित करने का साधन भी है। स्पष्टतः यह परिभाषा समन्वयात्मक है जो कला को अभिव्यक्ति और प्रभाव दोनों मानती है।

सौन्दर्य के व्यक्तिकरण का जिन लोगों ने कला माना है उसमें रवीन्द्र, ब्लैक तथा स्पेन्सर आदि का नाम आता है। रवीन्द्र के अनुसार जो सत् है, सुन्दर है, वही कला है। किन्तु सौन्दर्य का एक गुण आनन्द भी है उसका इस परिभाषा में कोई उल्लेख नहीं है, जिस कलाकृति द्वारा मन में आनन्द की अनुभूति होती है वह सौन्दर्य है। सौन्दर्य एक भावना है जिसे हम चेतन तक लाकर सजोते हैं।

कलाकार रंग, मृत्तिका आदि के माध्यम से अपनी सौन्दर्य सवेदनाओं को अभिव्यक्ति देता है, उसमें प्राण प्रतिष्ठा करता है, दूसरे शब्दों में वह अचेतन में अनुभूत सौन्दर्य भावना को मूर्त रूप देने के अनेकानेक माध्यम खोजता है और इस प्रकार अपने अनुभव किये गये सवेदनो को पदार्थनिष्ठ कर मुक्त हो जाता है दूसरी ओर भावुक दर्शक या पाठक जब कलाकृतियों का आस्वादन करता है तो अपने मनोनुकूल भावों एवं चित्रों को पदार्थनिष्ठ देखकर आनन्दित होता है उसके अन्तर से इन कलाकृतियों का तादात्म्य स्थापित हो जाने पर वह कला को सौन्दर्य की संज्ञा देने लगता है। इस प्रकार कला की सिद्धि के दो अंग हो जाते हैं, सृष्टि और प्रसार। कला की सृष्टि का सम्बन्ध कलाकार से है जबकि उसका प्रसार पाठक, दर्शक और श्रोताओं से सम्बन्धित

है। इस विश्लेषण से यह बात स्पष्ट हो जाती है कि कला का उद्देश्य सौन्दर्य सृष्टि है। सौन्दर्य का मानदण्ड अधिकतर व्यक्तिगत होता है।

काव्य के शिल्प से साधारणतया जो अर्थ ग्रहण किया जाता है वह काव्य की सम्पूर्ण विधाओं के भीतर अभिव्यजना का ढग विशेष तथा वह अनुक्रम है, जो रचना के प्रारम्भ से रचना के अन्त तक कुछ विशिष्ट तत्वों के माध्यम से शिल्पमूर्त किया गया है काव्य के रूप तथा वस्तु दोनों तत्वों में निहित होने का कारण 'शिल्प' शब्द को अधिक व्यापक अर्थों में ग्रहण किया जाता है। काव्य-कृति के निर्माण में जिन उपादानों द्वारा काव्य का ढाचा तैयार किया जाता है वे सब काव्य के शिल्पगत कहे जाते हैं। निश्चय ही जिस प्रकार ईश्वर की सृष्टि या रचना का क्या प्रयोजन है, यह बताना कठिन है, पर सृष्टि बराबर चलती रहती है, उसी प्रकार यह काव्य-रचना एक सृजनात्मक आवश्यकता है जिसको पूरा किये बिना सर्जनकारी प्रतिभा से युक्त, व्यक्ति नहीं रह सकता। यहां पर एक प्रश्न उठना स्वाभाविक है कि 'काव्य या कलात्मक सृष्टि की प्रेरणा कवि को कहाँ से मिलती है ? इस प्रश्न पर मुण्डे-मुण्डे मतिभिन्न वाली कहावत चरितार्थ होती है, जैसे डा० भगीरथ मिश्र का मानना है कि किसी प्रकार का अभाव या हीनता इस सृष्टि की प्रेरक है।²²

परन्तु यह व्यापक-सिद्धान्त के रूप में मान्य नहीं हो सकता, नहीं तो सभी हीन या अभावग्रस्त व्यक्ति कलाकार या कवि होते। यह अवश्य ही मान्य है कि कलात्मक चेतना होने पर उसका अधिक उपयोग हीन या अभावग्रस्त शक्ति द्वारा होता है क्योंकि वह अभाव और हीनता की पूर्ति के लिए दूसरे क्षेत्र में अपने आत्मा को उत्कृष्ट रूप में प्रकट करना चाहता है। जो हीन नहीं है उन्होंने भी तो काव्य की सृष्टि की है यदि उनमें उसकी प्रतिभा या चेतना विद्यमान है। हम यह मान सकते हैं कि काव्यात्मक चेतना या प्रतिभा होने पर अभाव या हीनता उसे उत्तेजित अवश्य करती है जो कलाकार को

एकान्त—सेवन, समाज की विषमताओं के दृश्य, आदर्श—चरित्र के सम्पर्क और आत्म—प्रकाशन की प्रवृत्ति से भी मिलती है।

इस प्रकार काव्य का प्रमुख कार्य हमारे आन्तरिक जीवन की अभिव्यक्ति है। वाङ्मय जगत का वर्णन और चित्रण भी कवि ऐसा ही करता है जैसा कि उसका प्रभाव और प्रतिबिम्ब उसके मन पर पड़ता है।²³

परन्तु यह आत्माभिव्यक्ति आत्मविज्ञप्ति नहीं है। यह सच है कि साहित्यकार आत्म प्रकाशन की अदभुत क्षमता और सामर्थ्य रखता है फिर भी आत्मविज्ञप्ति उसका ध्येय न होते हुए भी वह आत्माभिव्यक्ति के लिये तीव्र आकुलता का अनुभव करता है। इस आकुल आत्माभिव्यक्ति में वह लोक भावना को ही अभिव्यक्ति देना चाहता है। वास्तव में कलाकार की सृजन प्रक्रिया में 'अयथार्थ' उसकी उस प्रतिभा के द्वारा ही निर्भर होता है जिसके बल पर वह अपनी अपूर्णता और अतृप्ति को एक ऐसे रूपाकार में बदलता है जो उसे सृष्टि का ही सुख नहीं, सवाद का सुख देता है। अगर उसके द्वारा रचित रूपाकार आत्मबद्धता की सीमाओं में कैद होता है, तो अब्बल उसकी सामाजिक स्वीकृति का कोई सवाल नहीं उठाता, दूसरे वह स्वयं भी तब कलाकार न होकर अन्ततः मनस्तापी व्यक्ति भी अपनी हरकतों, अपनी वाणी और अपने मौन के द्वारा अपनी मर्जी की एक दुनिया रखता है पर इसमें यथार्थ को पूरी तरह झुठला देने की दुर्निवार इच्छा का योग होता है जिसके चलते वह न केवल अपनी रचना में किसी को भी शामिल नहीं कर पाता बल्कि दूसरे भी उसे अपसामान्य 'एबनार्मल' व्यक्ति की तरह देखते हैं²⁴

इस दृष्टि से देखा जाये तो यथार्थ संसार की चुनौती में रचा गया—कला का संसार न तो कोरा यथार्थ है और न ही उसी अर्थ में अयथार्थ इसी तथ्य को स्पष्ट करते हुए और फ्रायड के कला सम्बन्धी दृष्टिकोण की प्रासंगिकता उजागर करते हुए डा० गंगाधर झा ने लिखा है— पहले कदम पर

यथार्थ की उपेक्षा करके कलाकार मनस्तापी के समान व्यवहार करता है। यथार्थ को नामजूर करके एक अपना ससार रचकर वह मनोविक्षिप्त के पथ का अनुसरण करता है फिर भी इन दोनों की नियति में कैद होने से वह इसीलिये बच जाता है कि जहा भी वह गया है वहाँ से बाहर आने का रास्ता वह कभी नहीं भूलता। उसका असन्तोष चूँकि सबका असन्तोष है इसलिए निचाट अकेलेपन की काली गुफा उसे निगल नहीं पाती।

डा० झाँ के इस कथन के वह अश बेहत महत्वपूर्ण है। जहाँ उन्होंने कहा है कि जहाँ वह गया है वहाँ से वापस आने का रास्ता भी वह कभी नहीं भूलता। यह वाक्य कलाकार की सचेतना को रेखांकित करता है और उसका सृजन प्रक्रिया के सन्दर्भ में उसके जागरूक विवेक के योगदान को भी।

कविता के ऊपर विशेष रूप से विचार करते हुए भारतीय काव्य शास्त्र के प्राचीन आचार्यों ने कवि को सृष्टिकर्ता के ही रूप में देखा और इसलिए काव्य ससार को अलौकिक तथा विलक्षण कहा, पर डा० नामवर सिंह भारतीय काव्य परंपरा के इस विलक्षणत्व से अपनी युगीन मानसिकता का तालमेल नहीं बैठा पाते और इसलिए वे कहते हैं— यह आकस्मिक नहीं है कि संस्कृत काव्य—शास्त्र में काव्य को अपने आप में पूर्ण मानकर केवल 'चर्वण और आस्वाद' का विषय माना गया। काव्य की दुनिया से बाहर निकलकर वास्तविक जगत के साथ उस दुनिया की तुलना का प्रयास किसी आचार्य ने नहीं किया। इस प्रकार चाहे तो इसे शुद्ध कविता का शास्त्र कह सकते हैं।²⁶

डा० नामवर सिंह जी जैसे आधुनिक युग के विचारकों ने कविता की शुद्धता की उस व्याख्या से अपनी असहमति प्रकट की है जिसमें व्यक्त जगत के वास्तविक अनुभवों के आधारों को तिलांजलि देकर ही कविता का आस्वाद किया जा सके। प्रश्न उठता है कि क्या वास्तव में संस्कृत के काव्य शास्त्र में व्यक्त जगत की अवमानना है या कविता की विशिष्टता के रेखांकन का आग्रह

? क्या भाषा द्वारा रची जाने वाली कोई भी दुनिया इस अर्थ में, इस दुनिया से विच्छन्न हो सकती है कि इस दुनिया से उसकी सवेदनात्मक सगति कायम की जा सके। वास्तव में ऐसा नहीं है। यह शब्द की साधारण उपयोगिता लालित्य से जोड़ने वाली कला का वैशिष्ट्य है जो उसे एक विशिष्ट सरचानात्मक मूल्य प्रदान करता है।

कविता के शब्द एक दूसरे से मिल जाने के बाद जिस जादुई शक्ति से भर जाते हैं। वही जादुई शक्ति अपने गहरे अर्थ में लोकचित्त का संस्कारक भी बनती है। डा० नामवर सिंह शुद्ध कविता या निरपेक्ष रूप से 'स्वायत्त' रचना का प्रश्न कविता के स्वभाव के ऊपर सन्देह करते हुए नहीं बल्कि अपने-अपने युगीन अनुभवों के कारण उठाते हैं। शुद्ध साहित्यिक मूल्यों की स्थिति भ्रामक है कविता के स्वतः सम्पूर्ण ससार की सत्ता—कहकर डा० नामवर सिंह उस वैचारिक टकराव के ससार में लौटते हैं, जहाँ कविता की स्वतः सम्पूर्णता की एक युगीन अर्थवत्ता मौजूद है। कहा जा सकता है कि कवि की कल्पना को लगाम देने की इस कोशिश के चलते प्राचीन काव्यशास्त्र के उस दृष्टिकोण को उन्होंने थोड़ा धुंधला बनाया है और उतने ही धुंधलेपन के साथ उन विचारों को भी देखा है। जिनमें आज की बदली हुई परिस्थिति में कविता की स्वायत्ता की माँग दुहराई जा रही है। तत्पश्चात् यह भी सच है कि बहुत सारी दूसरी परिस्थिति के चलते नामवर सिंह ने यह भी महसूस किया है कि कविता के सन्दर्भ में नहीं बल्कि कवि के सामाजिक-वैचारिक बोध के सन्दर्भ में व्यापक अर्थों में उसकी प्रतिबद्धता को लेकर इस प्रश्न पर विचार किया जाना जरूरी है।

अतः जब डा० नामवर सिंह 'शुद्ध कविता' जैसी किसी स्थिति का जिक्र करते हैं तो इसका यही अर्थ ग्रहण करना उचित जान पड़ता है कि वे कविता की कलात्मकता की एक खास स्थिर परिभाषा के विरुद्ध अपना वैचारिक रोष प्रकट कर रहे हैं और हिन्दी के सन्दर्भ को ध्यान में रखे तो यह स्पष्ट होते

? क्या भाषा द्वारा रची जाने वाली कोई भी दुनिया इस अर्थ में, इस दुनिया से विच्छन्न हो सकती है कि इस दुनिया से उसकी सवेदनात्मक सगति कायम की जा सके। वास्तव में ऐसा नहीं है। यह शब्द की साधारण उपयोगिता लालित्य से जोड़ने वाली कला का वैशिष्ट्य है जो उसे एक विशिष्ट सरचानात्मक मूल्य प्रदान करता है।

कविता के शब्द एक दूसरे से मिल जाने के बाद जिस जादुई शक्ति से भर जाते हैं। वही जादुई शक्ति अपने गहरे अर्थ में लोकचित्त का सस्कारक भी बनती है। डा० नामवर सिंह शुद्ध कविता या निरपेक्ष रूप से 'स्वायत्त' रचना का प्रश्न कविता के स्वभाव के ऊपर सन्देह करते हुए नहीं बल्कि अपने-अपने युगीन अनुभवों के कारण उठाते हैं। शुद्ध साहित्यिक मूल्यों की स्थिति भ्रामक है कविता के स्वतः सम्पूर्ण ससार की सत्ता—कहकर डा० नामवर सिंह उस वैचारिक टकराहट के संसार में लौटते हैं, जहाँ कविता की स्वतः सम्पूर्णता की एक युगीन अर्थवत्ता मौजूद है। कहा जा सकता है कि कवि की कल्पना को लगाम देने की इस कोशिश के चलते प्राचीन काव्यशास्त्र के उस दृष्टिकोण को उन्होंने थोड़ा धुधला बनाया है और उतने ही धुधलेपन के साथ उन विचारों को भी देखा है। जिनमें आज की बदली हुई परिस्थिति में कविता की सवायत्ता की माँग दुहराई जा रही है। तत्पश्चात् यह भी सच है कि बहुत सारी दूसरी परिस्थिति के चलते नामवर सिंह ने यह भी महसूस किया है कि कविता के सन्दर्भ में नहीं बल्कि कवि के सामाजिक दायित्व बोध के सन्दर्भ में व्यापक अर्थों में उसकी प्रतिबद्धता को लेकर इस प्रश्न पर विचार किया जाना जरूरी है।

अतः जब डा० नामवर सिंह 'शुद्ध कविता' जैसी किसी स्थिति का जिक्र करते हैं तो इसका यही अर्थ ग्रहण करना उचित जान पड़ता है कि वे कविता की कलात्मकता की एक खास स्थिर परिभाषा के विरुद्ध अपना वैचारिक रोष प्रकट कर रहे हैं और हिन्दी के सन्दर्भ को ध्यान में रखे तो यह स्पष्ट होते

देर न लगेगी कि समकालीन रचनात्मक प्रयत्नों के ससार कविता और कला की स्वतः सम्पूर्णता तथा कविता और कला की सामाजिक जिम्मेदारी का प्रश्न आधुनिक युग में दूसरी बार शिद्दत से उठाया जा रहा है।

प्रस्थान बिन्दु की तरह इस प्रश्न से शुरुआत की जा सकती है कि क्या आज हिन्दी प्रवेश की, और इस अर्थ में सारे भारतवर्ष का रचनाकार, परिवेश में मौजूदा विकराल समस्याओं के बिल्कुल बेखबर रह सकता है? इसका सीधा और सरल उत्तर तो यही होगा कि नहीं। लेकिन जब इसके साथ जुड़ा दूसरा प्रश्न हमारे सम्मुख आता है कि उसके परिवेश के साथ सलग्न होने की गतिप्रकृति क्या होगी? तब यह प्रश्न थोड़ा जटिल हो जाता है। यह इसलिये हो जाता है कि कविता की प्रकृति, उसके रचनाकार के अनुभव की सीमाएँ उसके सृजन को आँच आने वाली रचनाकालीन मनस्थिति, उसके एकदम निजी जीवन के प्रसंगों की अद्वितीयता आदि बहुत सी बातें इस प्रश्न के साथ शामिल हो जाती हैं।

क्या यह लेखक का अपने माध्यम के साथ एक निरा भावनात्मक या सौन्दर्यपरक लगाव मात्र है? क्या इसके पीछे कला और कविता की चिक्कन त्वचा को खरोच न लगने देने का अभिप्राय है? या इसलिए कि इसका सम्बन्ध लेखक की कल्पना से और रूपाकार के लिये जाने वाले उसके अपने एकदम निजी संघर्ष है जो बेशक उसने समाज के सदस्य के रूप में किया है— पर एक व्यक्ति रूप में ही, समूह के बावजूद अपने को जानते हुए। दरअसल व्यक्ति की सामाजिकता के तात्त्विक और मूल्य परक दोनों ही आधार उसके व्यक्ति होने से सम्बन्धित हैं। इस तथ्य की रचना करते हुए निर्मल वर्मा ने लिखा है—

एक समाज के भीतर व्यक्ति के होने का अर्थ ही यह है कि समाज के बाहर भी व्यक्ति के होने का एक अर्थ है। व्यक्ति एक सामाजिक तथ्य है,

सिर्फ इसलिये कि वह सामाजिक तथ्य होने मात्र से इन्कार कर सकता है। मनुष्य-समाज का निर्माण ही इसीलिये सम्भव होता है कि इस बात के चुनाव की सम्भावना बनी रहती है कि सामाजिक तथ्य नहीं होने की स्वतन्त्रता उसे हासिल है। अन्यथा वह समाज प्राणियों का झुण्ड या भौतिक वस्तुओं का समूह मात्र होता है।²⁷

उपर्युक्त विवेचन से यह स्पष्ट है कि व्यक्ति की सामाजिकता उसके व्यक्ति होने के निषेध का पर्याय तो नहीं हो सकती है और एक लेखक या कलाकार का सघर्ष इसी अर्थ में खास व्यक्ति का सघर्ष होता है, जो खास देशकाल में वह कर रहा है। इस सघर्ष का सम्बन्ध चूँकि लेखक की चेतना में ऐसे हिस्से से है जिसके बारे में हमारी जानकारी उस सघर्ष घटित हो चुकने और उसकी परिणति किसी व्यक्ति कलारूप में हो चुकने में होती है इसलिए कि माध्यम की प्रकृति का प्रश्न उठता है। वैसे भी जब किसी कलाकार की आपत्ति यह होती है कि वह किसी अनुभव या स्थिति या परिस्थिति के भाँति प्रतिक्रिया को इस माध्यम के द्वारा व्यक्त करने में असमर्थ है तो इसका मतलब ही यह होता है उसके हिसाब से यह उस समय मान्य आधारों के कारण या बहुत काल से चली आती हुई परम्परा से विकसित माध्यम के भीतर वह किन्हीं विशिष्ट अनुभवों को व्यक्त कर सके। स्थिति ठीक इसके विपरीत हो सकती है, जबकि एक खास अनुभव के कहने या रचने के लिये लेखक माध्यम के साथ गहरे द्वन्द्व का रिश्ता बनाता है और उसे बदलता है।

कविता के सन्दर्भ में अगर बात को समझने की कोशिश करें तो पायेंगे कि 'कविता' तात्त्विक अर्थ में शब्दों के अलावा किसी दूसरी चीज से नहीं बनी है पर अपने स्वभाव में वह 'शब्दों' से निर्मित अन्य दूसरे अनुशासनों से अत्यन्त भिन्न है। अपने समीपवर्ती माध्यम गद्य से भी उसका एक अलग वैशिष्ट्य शब्द की इन विभिन्न विधाओं का अलग बने रहना स्वयं कलाकारों और उनके पारखियों या ग्राहकों को जरूरी लगता है।²⁸

प्रस्तुत वक्तव्य में कविता के सम्बन्ध में शब्दों के महत्व को, भावों की तुलना में कहीं अधिक आँका गया है। अर्थात् वह भावों का माध्यम भर नहीं है शब्दों में अपने में जब दुनिया को अपनी चमक और जटिलताओं से भर देते हैं। कविता में शब्दों का उपयोग किसी दूसरी चीज के लिए नहीं होता है बल्कि एक संरचना में वे इतने स्वतन्त्र होते हैं कि उनके पाठ से लगभग उसी तरह का अनुभव होता है जैसे किसी कलाकार का चित्र देख कर होता है, जहाँ रंग, समग्र संरचना के अविभाज्य अंग होते हैं और दर्शक के मनोभावों को सरल रेखाएँ गति की ही सृष्टि नहीं करते।

वस्तुतः माध्यम के प्रश्न को, केवल इस सन्दर्भ में उठाना अपर्याप्त है कि एक स्थिति और परम्पराबद्ध आग्रह मात्र है। शब्द का उपयोग करने वाला कोई भी माध्यम चाहे वह कविता हो या अपेक्षाकृत खुले स्वभाव का गद्य— निरर्थक सौन्दर्य शास्त्रीय आधार पर जाँचा या परखा नहीं जा सकता। शब्द जो कि प्राप्त रचना में मौजूद है प्राप्त रचना से बाहर भी न केवल मौजूद है बल्कि अनेक कवियों के साथ सक्रिय विभिन्न सृजनकालीन समय में कवि और लेखक दोनों की दुनिया में जब भी आते हैं, तब बिल्कुल प्रक्रिया की बात जब उठायी जाती है तब उसके पीछे केवल परम्परा की सुरक्षा का भाव ही काम नहीं कर रहा होता बल्कि युग—विशेष, वर्ग—विशेष, और व्यक्ति—विशेष के कविता सम्बन्धी आग्रह भी काम कर रहे होते हैं।

कविता की स्वतः सम्पूर्णता दुनिया और शुद्ध साहित्यिक मूल्यों की बात मध्य युग में नहीं उठ सकती थी— इस अर्थ में नहीं उठ सकती थी कि उस विचार को ललकार कर खारिज किया जाय। तब कविता की प्रकृति ही नहीं बल्कि समाज में उसकी जरूरत जैसी बातें तक बहस के बाहर थी। कविता की प्रकृति या उसके सामाजिक दायित्व के प्रश्नों पर प्रकट रूप से चिन्ता न करते हुए भी, हिन्दी के मध्य युग के कवियों ने गहरे अर्थ में सामाजिक कविता ही लिखी थी— और ऐसी कविता भी जो खुलकर धर्म, दर्शन, विचार—पद्धति के

साथ अपना रिश्ता बनाती थी। कविता के लिये उन्होंने जिस 'भाषा' का चुनाव किया था वही तब पड़ितो को मान्य थी लेकिन अन्ततः उनका कवि कर्म सार्थक हुआ था, इसका प्रमाण न केवल उनकी कविता है बल्कि हिन्दी की आज तक की सार्थक कविता भी। जो अपनी सृजनात्मक परम्परा के मूल्यों के कारण ही विकसित हो सकी और सम्भवतः अपनी परम्परा में अपने युग के विशिष्ट अनुभवों को जोड़कर उसे समृद्ध भी करती रही है।

इसलिए आज की परिस्थितियों में जब लेखक या कवि माध्यम या विधा के स्वभाव की बात उठाता है तो पहले उसके सन्दर्भ को स्पष्ट करना जरूरी हो जाता है लेकिन यह सन्दर्भ भी बहुत दो-टूक शैली में स्पष्ट नहीं किया जा सकता।

यही कारण है कि निर्मल वर्मा जी जब लेखक के शब्दों के ऊपर विचार करते हैं तो केवल उसकी शैली के ऊपर ही नहीं या अभिव्यक्ति के साधन के ऊपर नहीं बल्कि उसकी सृजनात्मक यात्रा के ऊपर उनका विचार केन्द्रित रहता है बहुत साफ और तीखे शब्दों में वह कहते हैं कि समाज में कविता का काम करने वाले को अपने काम के प्रति जागरूक सतर्क और आलोचनाशील होना चाहिए। विधा के प्रति उसका सरोकार उसकी प्राथमिक और बुनियादी नैतिकता है।

लेखक या कवि के निर्माण के बारे में कहते हैं— कि यह आलोचना कोई बाहर की चीज न होकर खुद लेखक के सृजनात्मक 'एडवेंचर' से जुड़ी है—स्वयं लिखने के कार्य में अन्तर्निहित है। इसीलिये विचारों सिद्धान्तों और दर्शन से अलग से अलग लेखक की आलोचना उसकी कल्पना के बीचो-बीच केन्द्रित है। लेखक का शब्द न मंत्र, है न माध्यम, न ही तर्क संगत विचार—पद्धति, वह सिर्फ है— और उसका होना ही तीव्र ढंग से आलोचनात्मक हो जाता है। शक किसी विचार—पद्धति, वह सिर्फ है— और उसका होना ही

तीव्र ढग से आलोचनात्मक हो जाता है। शक किसी विचार का वाहक नहीं जब शक अपने पीछे देखता है जो खुद विचार बन जाता है। हम विचार बौद्धिकता तथा कल्पना के सृजन के साथ ही नत्थी करने में इतने अभ्यस्त हो चुके हैं कि यह सोचना असम्भव लगता है कि शक से जुड़कर हर कल्पना वैचारिक, हर सृजन प्रक्रिया आलोचनात्मक हो सकती है शब्द का यह चयन मनमाना रहस्यमय अलौकिक नहीं है। इस चयन के पीछे लेखक का समूचा नैतिक सघर्ष छिपा रहता है बल्कि यूँ कहे कि अगर लेखक की प्रतिबद्धता जैसी कोई चीज है, तो वह लेखक और शब्द के बीच सघर्ष में ही प्रतिध्वनित हो सकती है, ²⁹

आशय बहुत स्पष्ट है कि विचारधारा के अनुपात रूप में ही आलोचनात्मक विवेक की सक्रियता का प्रमाणपत्र होने की कोशिश लेखक और शब्द के रिश्ते को सरलीकृत करती है। रमेशचन्द्र शाह ने भी अपनी सहमति प्रकट करते हुए लिखा है कि— विचारों की तानाशाही के इस युग में खासकर हिन्दी कविता के इस दौर में— जब कविता तक को विचार में रिड्यूस कर देने का मिलवटी पुण्यात्मापन हर दिशा से उमड़ पड़ रहा है, यह न केवल महज विरोध के न्याय से, बल्कि न्याय के भी नाम से सर्वथा स्वाभाविक और उचित है कि ऐसा विचार भी सामने आये, जो इस परिस्थिति का प्रतिकार स्वयं उसे उलट कर करे, यानि विचार को भी शब्द के स्तर पर कविता के स्तर पर अन्वेषित करने और प्रमाण देने की कोशिश करे। ³⁰

रमेश चन्द्र शाह के इस कथन में उस सन्दर्भ को सुधारने की कोशिश की है, जो निर्मल वर्मा को शब्द में निहित, स्वतंत्र वैचारिकता को रेखांकित करने के लिये विवश कर रहा है। सन्दर्भ हिन्दी का समकालीन रचना सप्ताह है, जहाँ कि शब्द की स्वतन्त्र हैसियत का अनदेखा करके उसके साथ जुड़े लेखक के अन्दरूनी सघर्ष को दर-किनार करके विचार को—और वह भी

स्थापित विचार धारा मात्र को शब्द के ऊपर लादने की कोशिश की जा रही है।

पहला प्रश्न तो यही उठता है कि जिस अपर पक्ष की कल्पना के कारण यह बाते कही जा रही है, क्या वह अपर पक्ष अपने आप में सचमुच में ऐसी स्थिति पैदा कर रहा है जिसे विचारों की तानाशाही की तरह देखा जा सके? क्या यह सन्दर्भ इस विशिष्ट भारतीय या हिन्दी की समकालीन बहसों से परे होकर मौजूदा ससार की राजनीति गति से भी जुड़ता है। वैसे हिन्दी की समकालीन सृजनात्मकता के ससार में विचारों की तानाशाही की जगह पर विचार-शून्यता ही ज्यादा है। ऐसी स्थिति को रेखांकित करते हुए अशोक वाजपेयी ने हिन्दी में मौजूद विचार शून्य, बौद्धिकता शून्य वातावरण को लेकर गंभीर चिन्ता प्रकट की थी—

कविता में विचारों का आत्यंतिक महत्व नहीं है। सवाल यह है कि क्या ये विचार कुछ प्रासंगिक उजागर करते हैं अगर नहीं तो वे हस्तक्षेप होकर रह जा सकते हैं। लेकिन यह भी सच है कि बिना विचारों के यानि किन्हीं विचारों में बिना जड़ जमाये, कविता निरी ऐन्द्रिक फुरफुरी या तुच्छ खिलवाड़ भर रह सकती है। विचारहीन कविता कभी भी मनुष्य की हालत की कोई सार्थक पहचान या कोई समझ उत्तेजित नहीं कर सकती है। यह इसलिए भी कि शुद्ध सवेदनात्मक स्तर पर फिर सवेदना कितनी भी पैनी और धारदार क्यों न हो, आज के मनुष्य और उसकी जिन्दगी की जटिलताओं तनावों और अन्तर्विरोधों को समझ पाना बल्कि ठीक से पहचान भी पाना असम्भव है। अगर समकालीन दुनिया और सच्चाई का उनकी पूरी जटिलता के साथ साक्षात्कार साहित्य की मूल प्रतिज्ञा है तो यह साक्षात्कार बिना विचारों में उलझे या उन्हें जब्त किये, न तो पूरा हो सकता है और न ही गहरा और प्रासंगिक। सवेदना की यो भी सीमाएँ हैं हर समय में, लेकिन आज जटिल होती जाती सभ्यता में तो वे एकदम स्पष्ट और प्रखर हैं।³¹

इससे यह स्पष्ट है कि ज्यो-त्यो हमारी वृत्तियों पर सभ्यता के नए-नए आवरण चढ़ते जायेगे त्यो-त्यो एक ओर तो कविता की आवश्यकता बढ़ती जायेगी दूसरी ओर कवि धर्म कठिन होता जाएगा।³² क्योंकि सभ्यता वृद्धि के साथ-साथ मनुष्यों के व्यापार बहुरूपी और जटिल होते गए तथा उसके मूलरूप बहुत कुछ आच्छन्न होते गये। भावों के आदिम और सीधे लक्ष्यों के अतिरिक्त और-और लक्ष्यों की स्थापना होती गयी। वासना-जन्य मूल व्यापारों के सिवा वृद्धि द्वारा निश्चित व्यापारों का विधान बढ़ता गया। इस प्रकार बहुत से ऐसे व्यापारों से मनुष्य घिरता गया जिनके साथ उसके भावों का सीधा लगाव नहीं है।³³

अभिप्राय यह कि कविता का कर्म अपनी सारी बौद्धिक तैयारी के बावजूद निरा बौद्धिक कर्म नहीं है क्योंकि कवि की दृष्टि या उसकी कल्पना के द्वारा देखे जाने वाले दृश्य किसी खास समय की जबड़बन्दी में नहीं रहते। समय के प्रति कवि की सचेतना का अर्थ केवल इतना ही नहीं होता कि वह मौजूदा दृश्य को केवल उतनाभर देखे, जिसे कुछ बेहद जरूरी माना जा रहा है। कोई भी धारणा किसी भी लेखक को सिर्फ ऐसा सकेत ही दे सकती है, अन्ततः यात्रा तो उस लेखक को ही करनी पड़ती है और उसके सामने इस तरह के एक नहीं कई सकेत होते हैं। जो उसकी सृजनात्मकता को स्पर्श किये बिना भी गुजर जाते हैं। या उसकी सृजनात्मकता में घुलकर उसकी रचना को अधिक महत्पूर्ण भी बना सकते हैं।

इसलिए यह निश्चित रूप से केवल कवि के ऊपर निर्भर है कि उसकी जिज्ञासाएं केवल सामाजिक समीकरणों पर टिकी जिज्ञासाएं नहीं होती, उसके लिए चिन्ता का विषय सिर्फ मनुष्य नहीं होता। उसकी कल्पना और उसके स्पष्ट में बनने वाली दुनिया में तार्किक सगति कभी प्रमुख नहीं रही। एक कलाकार के अन्दरूनी संघर्ष के साथ जुड़ कर ही निर्मल वर्मा कहते हैं।

अन्ततः कला की प्रासंगिकता की समस्या ऐतिहासिक समय पर निर्भर नहीं करती, वह उन प्रश्नों से सम्बन्ध रखती है, जो समाज संस्कृति, इतिहास और परम्परा से जुड़कर भी कही सतह के नीचे समूचे मनुष्य की नियति को छूते हैं जिन्हें न विज्ञान विश्लेषित कर सकता है न कोई राजनैतिक सिद्धान्त अपने में समेट सकता है।³⁴

प्रस्तुत पक्तियों में न हो इतिहास की उपेक्षा है और न ही विज्ञान अथवा दर्शन की अपितु इसके विपरीत, इसमें, मानवीय सृजनात्मकता के एक विशिष्ट स्वरूप की पक्ष धरता है। यह विशिष्ट स्वरूप है कला अथवा कविता जिसके प्रश्न जाने कितने युगों से दुहराये जा रहे हैं। ये प्रश्न इतिहास के बाहर के नहीं पर इन प्रश्नों की आत्यंतिक सार्थकता निरपेक्ष रूप से उसके इतिहास होने में नहीं बल्कि मावनी होने में है।

क्योंकि एक नागरिक एक बौद्धिक संवेदनशील व्यक्ति की हैसियत से उसे बहुत सारे रास्तों की जानकारी है पर एक कलाकार की हैसियत से उसके पास एक छोटी सी लालटेन है और अधेरे भरा रास्ता। उसके बारे में मुक्तिबोध कहते हैं— चलने वाला पहले से नहीं जानता कि क्या उद्घाटित होगा। उसे अपनी पीली मद्धिम लालटेन का ही सहारा है। इस पथ पर चलने का अर्थ ही पथ का उद्घाटित होना है और वह भी धीरे-धीरे क्रमशः वह यह भी नहीं बता सकता कि रास्ता किस ओर घूमेगा, या उसे किन घटनाओं या वास्तविकताओं का सामना करना पड़ेगा। कवि के लिए इस पथ पर आगे बढ़ते जाने का काम महत्वपूर्ण है। वह उसका साहस है वह उसकी खोज है।

.. रचना प्रक्रिया वस्तुतः एक स्वायत्त प्रक्रिया है और वह किन्हीं मूल उद्देश्यों और अनुरोधों के सहारे चलती है। वह उद्वेग और अनुरोध ही वह लालटेन है जिसको हाथ में लेकर उसे आगे चलना होता है और यह पथ क्या है, वस्तुतः वाह्य संसार का आभ्यंतरीकृत रूप है।³⁵

उद्वेग और अनुरोध की लालटेन और बाहरी ससार के आभ्यतरीकृत रूप का रास्ता सचमुच लेखक की प्रतिबद्धता, इतनी सरल और इतनी जटिल व्याख्या मुक्तिबोध ही दे सकते थे। स्वयं उनकी कविता, उनकी इस धारणा का मार्मिक और अविस्मरणीय दस्तावेज है। वैसे भी एक रचनाकार के लिये मनुष्य के स्वभाव का सन्दर्भ वह प्राथमिक सन्दर्भ है जहाँ से वह बुराई के साथ किये जाने वाले संघर्ष की अपनी भूमिका को पहचानता है। इस पहचान की यात्रा लम्बी जटिल, और आत्मपरिशोधक यात्रा होती है। इतिहास परम्परा, विचारधाराये मौजूदा समय और दूसरे तमाम अनुशासनो के अन्तर्गत किये जा सकने वाले कामों को लेखक अनदेखा कर सकता। वह इनसे चाहे अनचाहे सबन्धित रहता है इसलिये कलाकार इनमें से किसी पर ग्रहण और त्याग की भाषा में नहीं सोचता— पर उसकी कला में ही इन सबकी सार्थक स्वीकृति हो सकती है।

रचना प्रक्रिया के मूल उपादानों की चर्चा करते हुए मुक्तिबोध ने सवेदनात्मक उद्देश्य कल्पना भावना और बुद्धितत्त्व को सर्वमान्य माना है। इसके साथ ही कलाकार का जीवनानुभव जो उसके अन्तर्जगत का अभिन्न अंग है, उसका अपना सवेदनात्मक इतिहास आदि भी रचना प्रक्रिया के ही उपादान हैं। यही नहीं, वाह्य से प्राप्त ज्ञानविधि और भाव—परम्परा कलाकार के अन्तर्जगत में स्थान ग्रहण कर उसके व्यक्तित्व की आन्तरिक आवश्यकताओं की पूर्ति करती हुई अन्तर्व्यक्तित्व द्वारा संशोधित—संपादित होती हुई उसकी अपनी ज्ञान विधि तथा भाव परम्परा बन जाती है ये सभी उसके अन्तर्व्यक्तित्व में घुलमिल कर उसके निजी हो जाते हैं। उनकी कविता का मूल्यांकन करते समय इस तथ्य को ध्यान में रखना होगा। उन्होंने कहा है कि वह आलोचना जो रचना—प्रक्रिया को देखे बिना की जाती है आलोचना अहंकार से निष्फल होती है।³⁶

रचना प्रक्रिया को मुक्तिबोध ने एक खोज और ग्रहण के रूप में स्वीकार किया है। इनका मत है कि सृजन की एकात्मिकता में भी सहचरत्व होता है। सग होता है। इस सग या महत्व के बिना सृजन सम्भव नहीं है इसमें सन्देह नहीं कि काव्य—सृजन के क्षणों में कवि अकेला होता है, वह वह काव्य—रचना एकात्म में करता है, समाज के प्रति उसकी प्रतिक्रियाएँ भी उनके साथ होती हैं। एक साहित्यिक की डायरी में 'तीसरा क्षण' लेख में मुक्तिबोध ने अपनी रचना प्रक्रिया को प्रकारान्तर से स्पष्ट करने का प्रयत्न किया है कला के तीन क्षणों का उल्लेख करते हुए वह कहते हैं कि कला का पहला क्षण है जीवन का उत्कट तीव्र अनुभव क्षण। दूसरा क्षण है इस अनुभव का अपने कसकते—दुखते हुये मूल्यों से पृथक् हो जाना या एक फैंटेसी का रूप धारण कर लेना मानो वह फैंटेसी अपनी आँखों के सामने खड़ी हो। तीसरा और अन्तिम क्षण है इस फैंटेसी के शब्दबद्ध होने के प्रक्रिया का आरम्भ और उस प्रक्रिया की पूरी पूर्णवस्था की गतिमानता शब्दबद्ध होने की प्रक्रिया के भीतर जो प्रवाह बहता रहता है वह समस्त व्यक्तित्व और जीवन का प्रवाह होता है। प्रवाह में वह फैंटेसी अवनवर रूप से विकसित—परिवर्तित होती हुई आगे बढ़ती हुई जाती है। इस प्रकार वह फैंटेसी अपने मूल रूप को बहुत कुछ त्यागती हुई नवीन रूप धारण करती है ... फैंटेसी को शब्दबद्ध करने की प्रक्रिया के दौरान जो—जो सृजन होता है—जिसके कारण कृति क्रमशः विकसित होती जाती है वही कला का तीसरा और अन्तिम क्षण है।³⁷

कला के तीन क्षणों को अपनी डायरी में विस्तार के साथ मुक्तिबोध ने स्पष्ट किया है कि इसके बिना वे कला को असम्भव मानते हैं। रचना प्रक्रिया सन्दर्भ में अपने अन्य निबन्धों में उन्होंने एक प्रकार से उक्त कथन की विस्तृत व्याख्या दी है। मुक्तिबोध के अनुसार फैंटेसी अनुभव प्रसूत होती है, उसकी प्रति कृति नहीं। उसी प्रकार कलाकृति फैंटेसी प्रसूत होती है उसकी प्रति कृति नहीं।

प्रथम क्षण को वे अनुभव का क्षण मानते हैं उसके बगैर आवेग और आगे की गति सम्भव नहीं है।

मानसिक प्रक्रिया को आत्माभिव्यक्ति की ओर ले जाने को पहला अजर्दस्त धक्का देने का काम प्रथम क्षण ही करता है तथा गति की दिशा भी निर्धारित करता है वह उनको एक आकार प्रदान करता है। यह अनुभव अन्य मनस्तत्वों के जुड़ कर मनस्पटल पर स्वयं को प्रक्षेपित कर बदल जाता है। कोई विशिष्ट या गहरा अनुभव कलाकार का आन्तरिक बनने, उसके व्यक्तित्व का अंग बनने की प्रक्रिया में अपने मूल स्वरूप को जोड़ देता है। यह इसलिये होता है कि अन्तस्थ अन्यान्य अनुभवों के मध्य उसकी जाँच परख, उसकी काट-छाँट, उसका सशोधन और उसका सम्पादन होता है। इस प्रक्रिया में एक समय ऐसा आता है जब अनुभव सवेदना का रूप ग्रहण करते हैं। सवेदनात्मक ज्ञान और ज्ञानात्मक सवेदना के रूप में मूल भावना का निर्माण करते हैं। मुक्तिबोध निर्व्यक्तिक या तटस्थता की स्थिति को ही फैंटेसी या कला का दूसरा क्षण मानते हैं। जो फैंटेसी अनुभव की व्यक्तिगत पीड़ा से पृथक् होकर अर्थात् उनसे तटस्थ होकर अनुभव के भीतर की ही सवेदनाओं के द्वारा उत्सर्जित और प्रक्षेपित होगी वह एक अर्थ में वैयक्तिक होते हुए भी दूसरे अर्थ में नितान्त वैयक्तिक होगी।³⁸

उस फैंटेसी में अब तक भावात्मक उद्देश्य की सगति आ जायेगी इस उद्देश्य के माध्यम से ही फैंटेसी को रूप रंग मिलेगा। लेकिन इसके बावजूद भी वह फैंटेसी यथार्थ में भोगे हुए वास्तविक अनुभव की प्रतिकृति नहीं हो सकती फैंटेसी में संवेदनात्मक ज्ञान और ज्ञानात्मक सवेदनाएँ निहित होती हैं जो सृजन का कार्य-कारण बनती हैं और रचना प्रक्रिया को आगे बढ़ाती हैं मुक्तिबोध इसे स्पष्ट करते हैं। कला के दूसरे क्षेत्र में उपस्थित फैंटेसी की इकाई में सवेदनात्मक ज्ञान और ज्ञानात्मक संवेदना कुछ इस प्रकार समायो रहते हैं कि लेखक उन्हें शब्दबद्ध करने के लिये तत्पर हो उठता है।³⁹

यहाँ से कला का तीसरा क्षण आरम्भ होता है। इस क्षण को वह एक नये सघर्ष की शुरुआत मानते हैं। लेखक ज्यों ही फैंटेसी शब्दों में व्यक्त करने लगता है उसका रग घुलने लगता है। वह प्रवाहित होने लगती है। फैंटेसी का शब्दबद्ध करने की प्रक्रिया में अनेक तत्व उसमें मिल जाते हैं। यह तत्व उसे निरन्तर ससोधित करते रहते हैं। इस फैंटेसी में एक भावात्मक उद्देश्य सन्निहित रहता है।

फैंटेसी के भीतर की दशा और उद्देश्य को उसका मर्म प्राण मानते हुए मुक्तिबोध का मत है कि दिशा और उद्देश्य के मर्मप्राण को धारण कर फैंटेसी गतिहीन नहीं रह सकती। फैंटेसी गतिहीन स्थिर चित्र नहीं है उद्देश्य और उद्देश्य की दिशा के कारण ही वह गतिमय है। फैंटेसी डायनेमिक होती है, कला के प्रथम क्षण के अन्तिम सिरे पर उत्पन्न होते ही उसकी गतिमानता शुरू हो जाती है। फैंटेसी जो शुरू में एक आभास रूप होती है वह तुरन्त ही अनेक चित्रों की सुसगत पात बनने लगती है। एक-एक मर्म के आसपास ये चित्र सगठित होकर प्रवाहमान होते हैं— 40 शब्दबद्ध होने की प्रक्रियाये फैंटेसी में परिवर्तित होने लगती है, मुक्तिबोध इसका कारण बताते हुए लिखते हैं कि चूँकि फैंटेसी के मर्म को शब्दबद्ध करते समय अनेक अनुभव चित्रों का भाव संपादन करना पड़ता है जिसमें कि केवल मर्म के अनुकूल और उसको पुष्ट करने वाले स्वर भाव तथा चित्र ही कविता में आ सकें इस बीच यदि अन्य अनुकूल मार्मिक अनुभव तैर आये तो उसे भी फैंटेसी के मर्म उद्देश्य दिशा में प्रतिपादित कर दिया जाये अर्थात् भाषा प्रवाहित कर दिया जाय ⁴¹

कला के तीसरे क्षण में सब कुछ इतना बदल जाता है कि लेखक उसे नयी रोशनी में देखता है। मुक्तिबोध के अनुसार कला का तीसरा क्षण, कला का अत्यन्त महत्वपूर्ण क्षण है यहीं से फैंटेसी साहित्यिक कला की अभिव्यक्ति का रूप धारण करने लगती है।

कला के तीसरे क्षण में सृजन-प्रक्रिया तीव्र हो जाती है। प्रकार कलाकर को शब्द-साधना द्वारा नये-नये स्वप्न प्राप्त होने लगते हैं। पुरानी फैंटेसी अब अधिक सम्पन्न समृद्ध और सार्वजनिक हो जाती है यह सार्वजनिक अभिव्यक्ति प्रयत्न के दौरान शब्दों के अर्थ-स्पन्दों द्वारा पैदा होती है। अर्थस्पन्दों के पीछे सार्वजनिक सामाजिक अनुभवों की परम्परा होती है। इसलिये अर्थ परम्पराएँ न केवल मूल फैंटेसी को काट देती हैं। तराशती हैं रंग उड़ा देती हैं, वरन् उसके साथ ही वे नया रंग चढ़ा देती हैं नये भावों और प्रवाहों से उसे सपन्न करती हैं उसके अर्थ क्षेत्र का विस्तार कर देती हैं।⁴²

इस अभिव्यक्ति-प्रयत्न की प्रक्रिया में ही कवि को नये साक्षात्कार होने लगते हैं। मूल फैंटेसी के मूल मर्म की अभिव्यक्ति पर उस सम्पूर्ण व्यक्तित्व का विस्तार या प्रसार होने लगता है। उसे नये-नये साक्षात्कार होते हैं और एक नये साक्षात्कार दूसरे साक्षात्कार तक पहुँचाता है। इस तरह यह प्रक्रिया निरन्तर चलती रहती है।

प्रक्रिया के पीछे भाषा की साधना शक्ति होती है। भाषा फैंटेसी को काटती-छँटती है तथा इसके विपरीत फैंटेसी भाषा को सम्पन्न तथा समृद्ध बनाती है। मुक्तिबोध मानते हैं कि जो कवि भाषा का निर्माण करता है, विकास करता है, वह निःसन्देह महान कवि है।⁴³

कला के तीसरे क्षण में भाषा तथा भाव के बीच मूल द्वन्द्व होता है इस द्वन्द्व और संघर्ष दोनों को बदलते रहते इनमें संशोधन भी होता रहता है इस द्वन्द्व को मुक्तिबोध सृजनशील मानते हुए कहते हैं भाषा एक परम्परा के रूप में फैंटेसी के मूल रंग करे विस्तृत कर देती है, किन्तु काव्य ही फैंटेसी को अपने मूल रंगों के निर्वाह के लिये अपने मूल रंगों की अभिव्यक्ति के लिए भाषा पर दबाव लाती है। उसमें शब्दों और मुहावरों में नयी अभिव्यक्ति भर देती है कला के तीसरे क्षण में यह महत्वपूर्ण द्वन्द्व 45 रचना प्रक्रिया का सबसे

महत्पूर्ण क्षण, यह तीसरा क्षण ही है। इस क्षण में सारे अनुभव को 'पर्सपेक्टिव' मिलता है, मनोमय रूप तत्वों की कॉट-छॉट होती है उसकी वृद्धि होती है और भाव का निर्माण होता है।

मुक्तिबोध ने अपने नये साहित्य का सौन्दर्य शास्त्र नामक पुस्तक में काव्य की रचना प्रक्रिया शीर्षक लेख में डायरी के द्वितीय क्षण अर्थात् फैंटेसी तक की स्थिति को कला के प्रथम क्षण के अन्तर्गत समाहित करते हुए उसे सौन्दर्य की प्रतीति का क्षण माना है जो सामान्य जन के लिये भी सुलभ होता है कला के द्वितीय क्षण को वे अभिव्यक्ति का क्षण मानते हैं जो सिर्फ कलाकार को ही प्राप्त होता है।

मुक्तिबोध का मानना है सौन्दर्यानुभूति के क्षणों में ही कला का प्रसव होता है किन्हीं अन्तर्वाहन आवेगों से मन का द्रवण होकर जब वह उत्कर्ष प्राप्त करता है तब यह कहा जायेगा कि वह सौन्दर्यानुभव का क्षण है सौन्दर्यानुभव के क्षणों में जिस प्रकार उसका मन द्रवित होकर आत्म प्रकटीकरण करना चाहेगा, करेगा। उसका काम तो सिर्फ आत्म प्रकटीकरण और सुन्दर आकृतियों का निर्माण करना है ⁴⁵ और इस सबके लिए महत्पूर्ण आवश्यकता होती है ईमानदारी की। व्यक्तिगत ईमानदारी का अर्थ है— जिस अनुपात में जिस मात्रा में जो भावना या विचार उठा है उसको उसी मात्रा में प्रस्तुत करना, जो भाव यह विचार जिस स्वरूप को लेकर प्रस्तुत हुआ है उसको उसी स्वरूप में प्रस्तुत करना लेखक का धर्म है ⁴⁶

चूँकि ज्ञान के क्षेत्र में ही भावना विचरण करती है, इसीलिए ज्ञान को अधिकाधिक मार्मिक, यथार्थ मूलक और विकसित करने का जो संघर्ष है वह वस्तुतः कलाकार का सच्चा संघर्ष होता है। यदि कवि या कलाकार यह संघर्ष त्याग देता है तो वह सचमुच ईमानदार नहीं है। सच तो यह है कि व्यक्तिगत ईमानदारी के भीतर ही एक बहुत बड़ा संघर्ष होता है ⁴⁷ यह भी सच है कि

लेखक की बुद्धि उसके हृदय को भी सम्पादित और सशोधित करती है वह बहुत से स्वानुभूत विषयो को वही के वही खत्म कर देता है अथवा यदा कदाचित्, उन्हें व्यक्त करने का प्रयत्न भी करता है तो भी वह उन्हें तोड़-मरोड़ देता है कुहरिल के स्पष्ट धुंधले सत्यो की खोज में वह मन में उगे हुए और उठे हुए वास्तविक तथ्यो का गला घोट देता है अथवा उन्हें विकृत बना देता है। इस प्रकार उन तथ्यो का सब एडीटिंग करके वह अपनी कलात्मक अभिरुचि का परिचय देता है।⁴⁸ लेकिन इसका अर्थ यह नहीं कि उसके पास तथ्य का अभाव है या विषय की कमी और अभिव्यक्ति का नाकाफीपन है। वरन् बुनियादी बात यह कि उसके पास तत्वो की अत्यन्त सकुल प्रचुरता, विषयो का बाहुल्य और अभिव्यक्ति-शैलीयो का आधिक्य है इतना कि उसे यह समझ में नहीं आता है कि वह काव्याभिव्यक्ति के लिए किसको चुने, किसको छोड़ दे।

क्योंकि एक कलाकार केवल रचना मर्म के कारण ही अपने, आपसे कोई देवता या सन्त या वाछनीय कलाकार नहीं हो जाता। वह कहाँ तक किस सीमा तक वाछनीय कलाकार है, यह उसकी कलाकृति के अपने रूप-स्वरूप उस कलाकृति के मूल प्रेरणा पर उस कलाकार के व्यक्तित्व पर जो से कलाकृति में प्रकट हुआ है तथा उस कलाकृति में जो जीवन मर्म प्रकट किये गये हैं यदि वे प्रकट किये गये हैं तो इन सब पर और उनमें प्रभावो के स्वरूप पर इन सब परस्पर सन्निहित बातों पर, एक साथ निर्भर करेगा।⁴⁹ ऐसी स्थिति में हम कह सकते हैं कि कला, चाहे वह यथार्थवादी कला ही क्यों न हो, एक आत्मपरक प्रयास है, यह उसकी विशेषता है और बहुत बड़ी विशेषता। वास्तव में कला न केवल एक आत्म परक प्रयास है, वरन् उसकी अपनी एक सापेक्ष स्वतंत्रता है— वह एक व्यक्ति-सापेक्ष है, जीवन सापेक्ष है वर्ग-सापेक्ष है और युग सापेक्ष है। वह स्वतंत्र भी है।

कला ही कलाकार की स्वतन्त्रता का अर्थ है कि कलाकार मन चाहे जैसे भावों को मनचाही जैसी रूप-शैली में प्रकट कर सकता है। कलाकार की स्वतन्त्रता समाज सापेक्ष और समाज-स्थिति सापेक्ष है। मुक्तिबोध कहते हैं यह निर्विवाद है लेकिन यह स्वतन्त्रता कहने भर की बात है। कलाकार को तो केवल यह देखना है— यदि वह मानव-धर्म और मानव न्याय बुद्धि की भावना रखता है (सब कलाकार ऐसा नहीं करते) कि वह सर्वोच्च मानव-मुक्ति के लक्ष्य की स्थिति कहाँ पाता है और कहाँ नहीं पाता अर्थात् जिस प्रकार की भावदृष्टियों में वह अपनी अनुकूलता पाता है और किस प्रकार की भाववृत्तियों में नहीं। दूसरे शब्दों में किस प्रकार के सोशल सैक्सन्स उसके अनुकूल और किस प्रकार के नहीं।⁵⁰

निसन्देह मूलभूत अन्तिर्विरोधों से ग्रस्त समाजों में, लेखक वर्ग में भी कलाकार वर्ग में भी, सोशल सैक्सन्स अर्थात् सामाजिक निर्बन्धों के प्रति भिन्न-भिन्न दृष्टियाँ होती हैं, तथा न केवल वे दृष्टियाँ भिन्न-भिन्न होती हैं वरन् परस्पर विरोधी भी हो सकती हैं। ऐसी स्थिति में, कोई एक भाव दृष्टि अथवा कुछ समानता मूलक भावदृष्टियों का समूह, सामाजिक प्रभाव तथा प्रतिष्ठा सम्पन्न उच्च पदासीन वर्गों द्वारा मान्यता प्राप्त हो जाते हैं। शेष दृष्टि या दृष्टियाँ मलिन भाव की सूचक, निम्न भाव की सूचक, निम्न पदासीन तथा रिक्त और अर्थहीन करार हो जाती हैं। ऐसे बिन्दुओं को दृष्टिगत कर मुक्तिबोध प्रश्न पूछते हैं क्या यह सत्य नहीं कि जीवन में प्राप्त विशेष अनुभवों और विशेष भाव-प्रेरणाओं को ही लेखक प्रकट करता है तथा इन अनुभवों और भाव-प्रेरणाओं को वह व्यक्त नहीं करना चाहता या उन्हें व्यक्त करने की व्याकुलता उसमें उत्पन्न नहीं होती।⁵¹ यह सत्य है कि मनुष्य स्वभावतः जो सुकर है जो सुगम है उसी को ही अपनाता है जो कठिन है जो श्रम-साध्य है उसे वाह्यतः मूल्य प्रदान करते हुए भी अपनाता नहीं है। उसकी यह आदत अपने जीवन ही के मूल्यवान् तत्वों को अभिव्यक्ति प्रदान नहीं करने देती।

परिणामतः स्वयं के ही कुछ आवृत्त और पुनरावृत्त भावों और अभिव्यक्ति पद्धति को भले ही उसके जीवन में वस्तुतः विशेष स्थान न रखते हो दुहराता रहता है, उन्हीं की जुगाली करता रहता है ऐसी स्थिति में यह कहना कि कलाकृति में कवि-कलाकार आत्मोद्घाटन करता है अत्यन्त सकुचित और वायवी अर्थ ही में सही हो सकता है ⁵²

क्योंकि कलाकार चाहे कितना महान क्यों न हो जीवन-जगत की तुलना में उसका अन्तर छोटा ही है। इसलिए, वह जीवन-जगत के बिम्बों प्रेरणापूर्ण दृश्यों, भाव-विचार धाराओं के सार तथ्यों को पीता रहता है या पीते रहना चाहिए। इस प्रकार की प्रवृत्ति यदि उसमें है तो वह वाह्य-अनुरोधों को और आग्रहों को अपने सवेदनशील विवेक द्वारा ग्रहण कर उन्हें अपने ढंग से आत्मसात् करता रहता है। रचनाकार-कलाकार भले ही इस तथ्य को अस्वीकार कर दे कि वाह्य-अनुरोधों या आग्रहों को कदापि नहीं मानता, किन्तु यह सच है कि वह अपने ढंग से उन्हें किसी न किसी रूप में स्वीकार करता रहता है। जहाँ भी और जिसमें भी उसे सत्यांश दिखायी देता है उस-सत्यांश को वह सोख लेता है।

मुक्तिबोध का मानना है— किसी भी कलाकृति में लेखक की जीवन-दृष्टि अवश्य प्रकट होती है। ⁵³ और उस युग में उस काल-विशेष में, जबकि मानव समस्याएँ अधिकाधिक एकत्रित और विकसित होती जाती हैं यह स्वाभाविक ही है कि लेखक कलाकार उनसे प्रभावित हो और उन्हें अपनी कलात्मक चेतना के विषय बनायें। अगर वह किसी कारण से—जैसे राजनीतिक कारणों से उन समस्याओं के स्वाभाविक तर्क सगत समाधानों को स्वभावतः और पूर्णतः प्रकट नहीं कर पाता अथवा उन समस्याओं की वास्तविक रूपाकृतियों को स्वभावतः और पूर्णतः प्रकट करना अपने लिये खतरनाक समझता है तो वैसी स्थिति में वह उन्हीं समस्याओं के प्रतिबिम्बन को बदलकर सिर्फ इशारेबाजी से उन्हें बताता-समझाता हुआ आगे बढ़ जाता है। दूसरे

शब्दों में किसी न किसी प्रकार से वह उन्हें प्रत्यक्षत या परोक्षत सूचित अवश्य कर देता है और उसके आधार पर एक मानव-कथा या साकेतिक मनोवृत्तान्त उपस्थित कर देता है।⁵⁴

ध्यान देने योग्य बात है कि कलाकार को उसके जीवन के स्पर्श से बचाया नहीं जा सकता। इसलिए यह आवश्यक है कि कलाकार को ऐसी भूमिका प्रदान की जाये वह उन मनोवृत्तियों के पजे में न आये।⁵⁵ यह भी सच है कि यदि कवि, कलाकार, किसी शास्त्रीय पुस्तक के पास न भी पहुँचे तब भी मनुष्य होने के नाते वह समस्याओं के प्रति सवेदनशील अवश्य होता है। यदि वह उन समस्याओं के प्रति सवेदनशील है तो वह उनका चित्रण इस प्रकार क्यों नहीं कर पाता कि जिससे वह एक मानव समस्या के रूप में हमारे सामने प्रस्तुत हो? ⁵⁶ निश्चय ही इसमें कवि-धर्म जाग्रत के भाव लक्षित है वह भी ईमानदारी के साथ। यह व्यापक मानव जीवन तक पहुँचने के लिए पहला कदम, पहली सीढ़ी है। व्यक्ति समस्या को मानव सम्पन्नता बनाकर तभी प्रस्तुत किया जा सकता है जब हम उस समस्या से पूर्ण तटस्थ हो और फिर उसमें भीगे, रमे और इस प्रकार उस सारे ताने-बाने को देखें जिससे मानव-जीवन बना हुआ है अपनी स्थिति में और अपने विकास में।

संक्षेप में हमें केवल तथाकथित बनने वाले ज्ञान के क्षणों के बाहर जाना होगा और भाव का आधार बनने वाले ज्ञान का विस्तार करना होगा। केवल एक क्षण के उत्कर्ष का चित्रण करने के बजाय हमें लम्बी नजर फेंकनी होगी और वह सारा ताना-बाना अकित करना होगा जिससे वह समस्या एक विशेष काल और परिस्थिति में, रंग और रूप में विकसित और ग्रन्थिल हुई है।

मुक्तिबोध का मानना है कि कविता एक सांस्कृतिक प्रक्रिया है सृजन प्रक्रिया के दौरान एक विलक्षण बात प्रस्तुत होती है। एक तो यह कि विशिष्ट जब सामान्य में घुलता है तब उस विशिष्ट के कारण कवि की आत्मकबद्ध

दशा का जो सवेदात्मक पुज है वह तो स्थायी रहता है किन्तु उस बद्धता के घेरे की दीवारे नष्ट हो जाती है।⁵⁷

इस प्रकार कवि-मन सवेदनात्मक पुज धारण करते हुए भी— जो पुज उसकी आत्मबद्ध स्थिति में उदबुद्ध हुये थे— सामान्य भूमि पर आकर जीवन-मूल्यों और जीवन-दृष्टियों तथा अनुभवों से मिलकर अपने में व्यापक महत्व और प्रकाश से युक्त कर लेते हैं। अतएव उन सवेदना पुजों में दर्शक मन को एक अद्वितीय आनन्द प्राप्त होता है। विशिष्ट को सामान्य करने के हेतु कवि मन वेदनात्मक उद्देश्य से प्रेरित होकर निरन्तर भाव सशोधन और भाव संपादन करता रहता है जो कवि की आन्तरिक क्रिया का एक अंग है,

सच तो यह है कवि सृजन प्रक्रिया के दौरान में निराला जीवन जीता है उसे उस जीवन को ईमानदारी से आग्रह पूर्वक ध्यान लीन होकर जीना चाहिए। नहीं तो बीच-बीच में सांस उखड़ जायेगी और उसके फलस्वरूप काव्य में खोट पैदा होगी।⁵⁸ यह बात भी ध्यातव्य है कि वाह्य का आभ्यन्तरीकरण मात्र मानव जन्य नहीं, वरन् कर्म जन्य भी है। जो हो कला आभ्यन्तर के बाह्यीकरण का एक सत्य है जिससे सामजस्य या द्वन्द्व अथवा दोनों के मिश्र-रूप उपस्थित होते हैं। वह इस अर्थ में भी सांस्कृतिक प्रक्रिया है कि लेखक, शिक्षा, संस्कार और परंपरा से क्षालित और परिमार्जित जो भाव समुदाय है उन्हें निज विशिष्ट-अनुभव से ऊपर उठाकर, सर्व-सामान्य-भूमि पर स्थापित करते हुए सर्वविशिष्ट बना रहा है।

मुक्तिबोध कहते हैं कि यह सब सही है किन्तु इस अर्थ में वह सांस्कृतिक प्रक्रिया नहीं है कि लेखक काव्य में नेतृत्व प्रदान करता है। वह सामान्य मानव के रूप में सामान्य किन्तु प्रधान भावनाये प्रकट करता है वे भावनाये जो उसकी स्थिति को सूचित करती हैं। ...और इस प्रकार की भावनाये यदि सौन्दर्य पूर्ण होकर कलात्मक स्वरूप धारण कर काव्य में प्रस्तुत

होती है बशर्त कि भावना रूप में प्रत्यक्ष-अप्रत्यक्ष रूप से प्रकट होने वाले जीवन-मूल्य उचित हो और यथार्थ की सम्वेदनात्मक व्याख्या सही हो तो निःसन्देह वह कविता या काव्य पाठक को मानव-यथार्थ में अन्तर्दृष्टि प्रदान करेगा, सम्वेदनात्मक जीवन-मूल्य प्रदान करेगा, उसकी सवेदनाओं को उद्बुद्ध करके उसे अधिक सवेदनक्षम बनायेगा।⁵⁹

यहाँ एक मार्मिक प्रश्न उठता है कि यह सामान्य क्या है? इसका उत्तर देते हुए मुक्तिबोध कहते हैं वे जीवन-मूल्य हैं वे जीवन दृष्टियाँ हैं जो कवि ने अपने वाह्य विस्तृत जीवन में पाई हैं।⁶⁰ वस्तुतः सृजन प्रक्रिया के अन्तर्गत विशिष्ट को सामान्य बनाने की यह क्रिया तभी शुरू हो जाती है जब कवि कला के प्रथम नेत्रों के सामने तरंगायित और उद्घाटित हो उठता है। आगे चलकर समरूप अनुभवों के मिलते हुए, वह मनोमय तत्त्व जब जीवन-मूल्यों और जीवन-दृष्टियों से अपना संगम करता है तब वह और भी सामान्य हो उठता है। इसलिए मुक्तिबोध को सम्भवतः यह कहना पड़ता है कि कविता में कवि का आत्मोद्घाटन उतना विश्वसनीय नहीं है जितनी कि उसकी सामान्य भूमि।⁶¹ यही कारण है कि कविता की कला अन्य साहित्यिक कलाओं की तुलना में अधिक अमूर्त और अधिक सामान्यीकृत होती है।⁶²

मुक्तिबोध कलाकृति विषयक स्थापनाओं की प्रकृति को संक्षेप में, इस प्रकार प्रस्तुत किया जा सकता है—

- 1 कलाकृति के मूल तत्त्व वास्तविक जीवन के अनुरूप तत्वों में से उद्गत होते हैं। और वे उसकी सारभूत विशेषताओं का प्रतिनिधित्व करते हैं।
- 2 कलाकृति में चित्रित जीवन, सारतः वास्तविक जीवन का प्रतिनिधित्व करते हुए भी स्वरूपतः उससे भिन्न होता है—वस्तुतः वह कलाकार की विधायक कल्पना पुनरचित जीवन होता है।

- 3 कलाकृति में, कल्पना की सृजनात्मक भूमिका के कारण ही , वास्तविक जीवन और पुनर्रचित जीवन की गुणात्मक अन्तर उत्पन्न हो जाता है। यह सृजनात्मक भूमिका और गुणात्मक अन्तर कला की स्वायत्ता को रेखांकित करते हैं।
- 4 कलाकार की विधायक कल्पना द्वारा पुनर्रचित जीवन और वास्तविक जीवन के बीच जो अलगाव होता है, उनकी जो पृथक-पृथक स्थिति होती है, उस अलगाव और पृथक स्थिति के कारण ही कला के भीतर के सारे मूर्त विधान के बावजूद उस कला में मूलबद्ध रूप से एक अमूर्तीकरण और सामान्यीकरण उत्पन्न हो जाता है यह अमूर्तीकरण इसलिये उत्पन्न होता है कि जीवन की पुनर्रचना, जिये और भोगे गये जीवन से सारत एक होते हुए भी उससे कुछ अधिक होती है यह बात महत्व की है जीवन की यह पुनर्रचन, जिस वास्तविक जीवन से सारत एक है और जिसका वह प्रतिनिधित्व करती है, वह पुनर्रचना जिये और भोगे गये या जिये और भोगे जाने वाले जीवन की वास्तविकताओं के साथ ही तत्समान सारी वास्तविकताओं और तत्सदृश्य सारी सम्भावनाओं का प्रतिनिधित्व करता इसीलिए उसमें सारभूत 'विशिष्ट' विकसित और परिणत होकर सामान्य बन जाता है— प्रतिनिधिक हो जाता है। विशिष्ट और सामान्य के द्वन्द्व की उन्नतर एकीभूत स्थिति में ही कल्पना द्वारा जीवन की पुनर्रचना होती है—कलाकृति बनती है।⁶³

लेकिन आज विचारणीय सवाल यह है कि लोकप्रिय कविता का स्वरूप क्या है ? कविता की तात्कालिक लोकप्रियता और लोकप्रिय कविता में फर्क करना जरूरी है। तात्कालिक और व्यावसायिक लोकप्रियता पा जाने वाली हर लोकप्रिय कविता नहीं होती। कवि सम्मेलनों और व्यावसायिक पत्रिकाओं के सहारे बाजारु लोकप्रियता प्राप्त करने वाली रोमानी और हास्य-व्यंग्य की हर कविता लोकप्रिय कविता नहीं की जा सकती। मध्यकाल के अनेक सन्तों की

रहस्यवादी और आध्यात्मिक कविताये आम जनता में लोकप्रिय है लम्बे काल से पाठ्यक्रम में रहने के कारण रीतिकाल के बिहारी जैसे कवियों की कविताये भी पढ़े लिखे लोगों के बीच लोकप्रिय है, लेकिन इन सबको लोकप्रिय कविता नहीं कहा जा सकता। लोकप्रिय कविता, कविता की एक विशिष्ट धारणा है। उसका एक विशेष चरित्र होता है। अपने समय के समाज और जनता की इच्छाओं, भावनाओं, जीवन उद्देश्यों, जीवन स्थितियों और संघर्षों की अभिव्यक्ति करने वाली कविता ही लोकप्रिय कविता होती है। लोकप्रिय कविता में जनता की संघर्ष शीलता के साथ-साथ उसकी सृजनशीलता की भी अभिव्यक्ति होती है। लोकप्रिय कविता कला हीन नहीं होती, लेकिन केवल कला की आराधना उसका उद्देश्य नहीं होता। वह जनता के जीवन की कविता होती है और जनता के लिये कविता होती है। लोकप्रिय कविता अपने समय के समाज और जनता की आवाज होती है, एक ऐसी आवाज, जिसे जनता सुन सके और समझ भी सके।

लोकप्रिय कविता यथार्थवादी कविता होती है। ऐसी कविता दृष्टिकोण और शिल्प दोनों ही स्तरों पर यथार्थवादी होती है। यथार्थवाद जीवन की विकासशीलता में आस्था रखने वाली रचना दृष्टि का सिद्धान्त है वह केवल अभिव्यजना-पद्धति ही नहीं है। रचना का स्वरूप सामाजिक यथार्थ और रचना के भीतर के यथार्थ के सम्बन्ध से निर्धारित होता है कि यह ठीक है कि रचना के भीतर का यथार्थ सामाजिक यथार्थ का प्रतिबिम्ब होता है, लेकिन दोनों एक ही नहीं होते। प्रतिबिम्ब की रचनात्मक प्रक्रिया में मूलवस्तु में बहुत कुछ जुड़ जाता है और उनमें से बहुत छूट भी जाता है। रचनाकार अपने दृष्टिकोण और सृजनात्मक कल्पना के सहारे सामाजिक यथार्थ पुनर्रचित करके रचना में व्यक्त करता है, इसीलिए उसमें बाहर के यथार्थ के साथ-साथ रचनाकार का निजी दृष्टिकोण, रचनात्मक उद्देश्य और व्यक्तित्व भी प्रकट होता है एक रचनाकार का सामाजिक यथार्थ को देखने का दृष्टिकोण मूलवस्तु का गुणधर्म

बनकर रचना में प्रकट होता है। यथार्थवादी रचनादृष्टि के अनुसार निर्मित कृति में व्यक्त यथार्थ और उसके मूलाधार यथार्थ के बीच प्रत्यक्ष और सीधा सम्बन्ध होता है लेकिन जहाँ रचना में विचार को वस्तु से और भाषा को यथार्थ से एकदम स्वतन्त्र माना जाता है। वहाँ यथार्थवाद की कोई सम्भावना नहीं होती। ऐसी रचना दृष्टि से निर्मित कविता कभी लोकप्रिय नहीं होती।

अतः लोकप्रिय कविता के विकास के लिए लोकप्रियता और यथार्थवाद की एकता आवश्यक है। इस शताब्दी के महान जनवादी रचनाकार 'ब्रेख्त ने लोकप्रियता' और यथार्थवाद की धारणाओं की जो व्याख्या की है, उस पर ध्यान देना जरूरी है।

ब्रेख्त के अनुसार लोकप्रिय वह है जो व्यापक जनता के लिये बोधगम्य हो, जो जनता के अभिव्यक्ति रूपों को अपनाये और उन्हें समृद्ध बनाये जो जनता के दृष्टिकोण को स्वीकारे और सुधारे जो जनता के सर्वाधिक प्रगतिशील हिस्से की नेतृत्वकारी शक्ति का चित्रण करे, जो प्रगतिशील परम्पराओं की तलाश करे और उन्हें समृद्ध करे, जो वर्तमान शासक-वर्ग के बदले राष्ट्र और समाज का नेतृत्व करने के लिये संघर्षशील जनता तक पहुँच सके। ब्रेख्त ने यथार्थवाद की जो व्याख्या की है वह उनकी लोकप्रियता की धारणा से अविभाज्य रूप से सम्बद्ध है। ब्रेख्त के अनुसार—"यथार्थवाद का उद्देश्य है समाज की कार्य-कारण-प्रक्रिया की जटिलताओं की खोज करना समाज में शासक वर्ग की हावी विचारधारा को बेनकाब करना, वर्तमान समय में मानव समाज जिन भीषण कठिनाइयों से गुजर रहा है उनसे मुक्ति के सर्वाधिक व्यापक उपाय पेश करने वाले सर्वहारा-वर्ग के दृष्टिकोण से रचना करना, विकासशील तत्वों को महत्व देना सम्भावनाओं को मूर्तरूप देना और ठोस वस्तु स्थिति से सम्भावित सामान्य निष्कर्ष निकालना।" ब्रेख्त की लोकप्रियता और यथार्थवाद की धारणाओं की सच्ची एकता के आधार पर विकसित रचना-दृष्टि से ही लोकप्रिय कविता का विकास हो सकता है।

यथार्थवादी रचना दृष्टि का निरन्तर विकास करते हुए अपनी रचनाओं में लोकप्रियता और कलात्मकता के बीच सृजनात्मक एकता लाने का काम आसान नहीं है। इसके लिये जनता और रचना से गहरी प्रतिबद्धता, दोनों ककी विकासशीलता में गहरी आस्था और दोनों की विकास-प्रक्रिया की सही समझदारी जरूरी है। मुक्तिबोध ने कविता को जनचरित्र कहा है। कविता और जनता के चरित्र की बुनियादी एकता को समझने वाले रचनाकार ही लोकप्रिय कविता का विकास कर सकते हैं। जनता और कविता के चरित्र की बुनियादी एकता को समझने के लिये रचनाकारों को जनता से सच्ची सहानुभूति स्थापित करना जरूरी है।

सक्षेपतः कविता के मूल बिन्दुओं को निम्न रूप से निर्दिष्ट किया जा सकता है—

- 1 अभिव्यक्ति का सशक्त माध्यम होना चाहिए।
- 2 भावना और कल्पना की प्रधानता होनी चाहिए।
- 3 सरसता और रमणीयता की पूर्ण प्रतिष्ठा होनी चाहिए।
4. कम से कम शब्दों में अधिक से अधिक भाव और चित्रों को स्पष्ट करने की क्षमता होनी चाहिए। अर्थात् कि बहुना प्रलापिता।
- 5 प्रतीकात्मकता, रूपकात्मकता और अन्योक्तिपरकता
- 6 भाषा भावपूर्ण, चित्रात्मक और ध्वनिमूलक होनी चाहिए क्योंकि अभिव्यक्ति में एक विचित्र प्रवेश तथा मार्मिकता होती है।
- 7 उसमें किसी प्रकार की कथात्मकता नहीं पायी जानी चाहिए। विचार द्रष्टव्य ध्वनिक्रम के—नहि कवेरिति—वृत्तमात्र निर्वाहणात्मपद लाभः।
- 8 बुद्धितत्त्व के साथ हृदय तत्त्व का सामंजस्य होना चाहिए।

कविता से सम्बन्धित उपरोक्त बिन्दुओं को चित्रित करने के पश्चात् इस मार्मिक स्थल पर इस प्रश्न का उठना स्वाभाविक ही है कविता क्या नहीं है? कविता के गुरुतर दायित्व को और अधिक स्पष्ट रूप से चित्रित करते हुए डा० जगदीश गुप्त ने नयी कविता स्वरूप और समस्याओं में लिखा है— काव्यों को नियोजित करने वाले तत्वों तथा नियोजन कर्ता कवि के विचारों में परिस्थिति भेद से अन्तर भले ही आ जाये परन्तु किसी भी दशा में अव्यवस्थित एवं असंयोजित कथन को कविता नहीं कहा जा सकता। क्योंकि कविता ऐसे स्वातंत्र्य पर विश्वास नहीं करती जो दायित्वहीन हो इस दायित्वहीनता के लिये उसे न वह युग क्षमा करेगा जिसके अनुरूप अपने को ढालते हुए वह यथार्थ को व्यक्त करना चाहता है और न ही आगामी युग।⁶⁴ कविता की चिरजीविता के बारे में आचार्य रामचन्द्र शुक्ल का कहना है— चाहे इतिहास न हो, विज्ञान न हो, दर्शन न हो पर कविता का प्रचार अवश्य रहेगा। काव्य तो मानव—जीवन की असफलता और निराशा की दशा में आशा का संचार करता है तथा मरणशील व्यक्तियों को भी अमर बनाकर सुरक्षित रखता है। वास्तविक जीवन और जगत की भूमि पर ही काव्य के काल्पनिक जीवन का प्रसार और विकास होता है। वह हमारे जीवन को नित—नूतन प्रेरणाएँ देता रहता है जिसका हमारे जीवन में शाश्वत महत्व है। इस प्रकार काव्य समस्त मानवता की सम्पत्ति है जिसकी अन्तः प्रकृति में मनुष्यता को जागृत रखने के असीमित गुण विद्यमान हैं।⁶⁵

इस सम्बन्ध में ठीक ऐसे ही विचार ही दृष्टिकोण मुक्तिबोध के भी उल्लेखनीय हैं—

आधुनिक काव्य काल बहुत दिनों तक रहेगा क्योंकि वह मानव जीवन के ऐसे—ऐसे अमर तत्वों से सजीवित हो उठा है जो हमें निरन्तर उसके प्रति सत्य—निष्ठ और श्रद्धायुक्त बनाए रखता है। हम जीवन के प्रति अधिकाधिक प्रमाणित होत जा रहे हैं, हमारी कल्पना हमें नील—गगन के अथाह—शून्य में भटकती नहीं वरन् जीवन को उसके यथार्थ रूप से ग्रहण कराते हुए उस ओर उठा ले जाती है।⁶⁶

द्वितीय अध्याय

सन्दर्भ ग्रन्थ

(अ) कविता क्या है ?

- 1 कविता और हिन्दी कविता—नरेश—पेज—15
- 2 बृहदारण्यकोपनिषद—1/2/1
- 3 विचार और विवेचन—डा० नगेन्द्र—17
- 4 चिन्तामणि— आचार्य रामचन्द्र शुक्ल—93
- 5 आधुनिक हिन्दी कविता में शिल्प—कैलाश बाजपेयी—3
- 6 चिन्तामणि—आचार्य रामचन्द्र शुक्ल—93
- 7 उत्तर रामचरित—भवभूति—भूमिका
- 8 भारतीय काव्य—सिद्धान्त—डा० नगेन्द्र—30
- 9 प्रतिबद्धता और मुक्तिबोध का काव्य—प्रभात त्रिपाठी—भूमिका
- 10 चिन्तामणि—आचार्य रामचन्द्र शुक्ल—93
- 11 चिन्तामणि—आचार्य रामचन्द्र शुक्ल—94
- 12 आधुनिक हिन्दी—काव्य. रूप और संरचना—निर्मला जैन—15
- 13 आधुनिक हिन्दी—काव्य रूप और संरचना—निर्मला जैन—12
- 14 इनसाइक्लोपीडिया ब्रिटानिका—वायलूम 9—144
- 15 बायोग्राफिया लिटरेरिया 1857— एस०टी० कॉलरिज
- 16 काव्य—शास्त्र—डा० भगीरथ मिश्र—12
- 17 लिक्स आफ इंग्लिश पोयट्स—डा० जॉनसन

- 18 काव्य—मीमांसा—चतुर्थ अध्याय—राजशेखर
- 19 काव्यानुशासन—प्रथम अध्याय—हेमचन्द्र
- 20 काव्यालंकार—प्रथम अध्याय—हेमचन्द्र
- 21 काव्यादर्श—दण्डी
- 22 काव्य के स्वरूप सिद्धान्त और समस्याओं का प्रामाणिक विवेचन—डा० भगीरथ मिश्र—29
- 23 चिन्तामणि—आचार्य रामचन्द्र शुक्ल—173
- 24 प्रतिबद्धता और मुक्तिबोध का काव्य—प्रभात त्रिपाठी—48
- 25 अविचारित रमणीय का मनोविज्ञान मूल्य और मुक्ति—डा० गंगाधर झाँ
- 26 कविता के नये प्रतिमान—डा० नामवर सिंह—227
- 27 कला का जोखिम, कला और समाज—निर्मल वर्मा—27
- 28 शब्द और स्मृति—निर्मल वर्मा— 46,47
- 29 शब्द और स्मृति—निर्मल वर्मा 52
- 30 वागर्थ—रमेशचन्द्र शाह—144
- 31 फिलहाल—अशोक बाजपेयी—1970—140
- 32 चिन्तामणि—आचार्य रामचन्द्र शुक्ल—94
- 33 चिन्तामणि—आचार्य रामचन्द्र शुक्ल—94
- 34 कला का जोखिम—निर्मल वर्मा—45
35. नयी कविता का आत्मसंघर्ष—मुक्तिबोध रचनावली—खण्ड पौंच—332

- 36 नये साहित्य का सौन्दर्यशास्त्र—मुक्तिबोध—52
- 37 एक साहित्यिक की डायरी—मुक्तिबोध—17
- 38 एक साहित्यिक की डायरी—मुक्तिबोध—17
- 39 एक साहित्यिक की डायरी—मुक्तिबोध—19
- 40 एक साहित्यिक की डायरी—मुक्तिबोध—20
- 41 एक साहित्यिक की डायरी—मुक्तिबोध—21
- 42 एक साहित्यिक की डायरी—मुक्तिबोध—24
- 43 एक साहित्यिक की डायरी—मुक्तिबोध—28
- 44 एक साहित्यिक की डायरी—मुक्तिबोध—25
- 45 नयी कविता की प्रकृति—मुक्तिबोध रचनावली पॉच—325
- 46 कलाकार की व्यक्तिगत ईमानदारी एक—मुक्तिबोध रचनावली
चार—106
- 47 कलाकार की व्यक्तिगत ईमानदारी दो—मुक्तिबोध रचनावली
चार—112
- 48 कलाकार की व्यक्तिगत ईमानदारी:तीन—मुक्तिबोध रचनावली
चार—121
- 49 रचनाकार का मानवतावाद—मुक्तिबोध रचनावली—349
- 50 रचनाकार का मानवतावाद—मुक्तिबोध रचनावली पॉच—332
- 52 रचनाकार का मानवतावाद—मुक्तिबोध रचनावली पॉच—345
- 53 नयी कविता की प्रकृति—मुक्तिबोध रचनावली पॉच—321
- 54 हिन्दी काव्य की नयी धारा—मुक्तिबोध रचनावली पॉच 316

- 55 नयी कविता की प्रकृति—मुक्तिबोध रचनावली पॉच—325
- 56 नयी कविता की प्रकृति—मुक्तिबोध रचनावली पॉच—323
- 57 नयी कविता का आत्मसघर्ष—मुक्तिबोध रचनावली पॉच—330
- 58 नयी कविता का आत्मसघर्ष—मुक्तिबोध रचनावली पॉच—105
- 59 समीक्षा की समस्याये—मुक्तिबोध रचनावली पॉच—135
- 60 नयी कविता का आत्मसघर्ष—मुक्तिबोध रचनावली पॉच—330
- 61 नयी कविता का आत्मसघर्ष—मुक्तिबोध रचनावली पॉच—331
- 62 नयी कविता का आत्मसघर्ष—मुक्तिबोध रचनावली पॉच—160
- 63 नयी कविता स्वरूप और समस्याये—डा० जगदीश गुप्त—109
- 64 चिन्तामणि—आचार्य रामचन्द्र शुक्ल—123
- 65 आधुनिक हिन्दी कविता मे यथार्थ—मुक्तिबोध रचनावली पॉच—277
- 66 'नयी कविता नयी दृष्टि' — डॉ० रामकमल राय (हिन्दुस्तानी एकेडमी)
- 67 हिन्दी कविता का वैयक्तिक परिप्रेक्ष्य — डॉ० रामकमल राय

तृतीय अध्याय

अ- मुक्तिबोध का काव्य और परिवेश

सामाजिक परिवेश:-

हम सामान्यतया जिसे परिवेश मानते हैं वह प्रायः परिसर के अर्थ में प्रयुक्त होता है अर्थात् किसी स्थान विशेष की भू-भौतिक स्थितियाँ। इस प्रकार 'परिवेश' में भू-भौतिक रूप को प्रतिक्रिया परिवेश और उस परिवेश में रहने वालों की आर्थिक स्थिति के आधार पर उसका सामाजिक परिवेश बनता है। 1 'परिवेश की चेतना और रचना की भाषा' नामक निबन्ध में अज्ञेय जी ने लिखा है- 'परिवेश के बारे में अध्यापकीय दृष्टि से सोचने लगे तो विचार के लिए तुरत एक ढाँचा मिल जाता है। एक तरफ तो परिवेश का विभाजन कर दीजिए- प्राकृतिक परिवेश सामाजिक परिवेश सांस्कृतिक परिवेश आधुनिक जीवन और उसकी जटिलता, साहित्यिक और भाषिक परिवेश इत्यादि फिर दूसरी तरफ प्राचीन भारतीय दृष्टि का उल्लेख कर दीजिये या उसमें और तथाकथित आधुनिक पश्चिमी दृष्टि में भेद स्पष्ट कर दीजिये। 2

ध्यान देने योग्य बात है कि ब्रिटिश शासन पूर्व भारत की सामाजिक व्यवस्था को सुचारूपूर्ण और अनुशासित बनाने में जाति, ग्रामीण, समुदाय और संयुक्त परिवार का महत्वपूर्ण योगदान था। जिसमें अनुशासित एवं आत्मनिर्भर रह कर मनुष्य अपना विकास करता था। किन्तु वर्ण की प्रभावशाली अवधारणा ने जाति के गतिशील पक्षों को गौण बना दिया और अब काले-गोरे की पहचान ही विभाजन का आधार बना ब्रिटिश शासक पुरानी अर्थव्यवस्था को बदल कर ही मुनाफा कमा सकते थे इसलिए सबसे पहले उन्होंने पुरानी आत्मनिर्भर अर्थव्यवस्था को छिन्न-भिन्न करके नवीन आर्थिक आदर्शों की स्थापना की। एक विशाल भू-भाग को उस जमींदार के

सुपुर्द कर दिया जिससे अधिक से अधिक मुनाफा मिल सके। 4 इस तत्र प्रकार अंग्रेजी हुकूमत के आने पर नई अर्थव्यवस्था, नया सविधान, नई शिक्षा और नये प्रकार का शासन तत्र भारत में आया। इस नये परिवर्तन के परिणाम स्वरूप अनेक नये-नये सामाजिक वर्गों का प्रादुर्भाव हुआ। 5 इनमें जमींदार वर्ग अनिवासी जमींदार, कास्तकार, उच्च, मध्यम, उच्च तथा निम्न वर्ग का किसान वर्ग व्यापारी वर्ग और साहूकार आदि प्रमुख थे। अंग्रेज अपने साथ नयी औद्योगिक और उससे संचार साधनों में होने वाली क्रान्ति से अंग्रेजों ने देश का एकीकरण अवश्य किया किन्तु 'ब्रिटिश औद्योगिक सभ्यता' ने भारतीय समाज को समान रूप से प्रभावित नहीं किया जो जाति आर्थिक रूप से सम्पन्न थी वह शीघ्र ही आधुनिक सभ्यता से प्रभावित हुई और यह परिवर्तन निरन्तर चलता रहा। 7

पश्चिमीकरण के कारण जाति स्थानीय और उदाग साचे से मुक्त अवश्य हुई तथा उद्योगों में नौकरी हेतु आये मनुष्यों के परंपरित बन्धन ढीले पड़ गये किन्तु जाति पुरी तरह से टूटी नहीं केवल उसका रूप बदल गया जिसका प्रभाव ग्राम — समुदाय पर भी पड़ा — 'वास्तव में आज के गाँव कलहहीन, श्रृंगारिकतापूर्ण लघुगण तंगों से दूर हैं वे उच्च जातियों और अछूतों के बीच जमींदारों और काश्ताकारों, के बीच, दकियानूसों और प्रगतिशीलों के बीच और अन्त में विभिन्न प्रतिद्वन्द्वि गुटों के बीच संघर्ष की रंगभूमि बने हुए हैं। 6 'पश्चिमीकरण से पुराने ढाँचे में परिवर्तन और राष्ट्रीय चेतना में वृद्धि के साथ-साथ राजनैतिक और सांस्कृतिक क्षेत्र में साम्प्रदायिकता, जातिवाद, तीव्रतर भाषा या चेतना और प्रादेशिकता को पनपने का अवसर मिला। 8

उन्नीसवीं सदी के सातवें दशक तक भारतीयों के बीच एक पश्चिमीकृत बुद्धिजीवी वर्ग का उदय हो चुका था, और इस वर्ग के नेता ही नये और आधुनिक भारत के आलोकदाता बनें इस वर्ग पर पुरानी भारतीय संस्कृति का ऊर्जादायक प्रभाव पड़ा। 8 इस प्रभाव ने भारत के राष्ट्रीय

आत्म-परिचय और विकास के हेतु कार्य करने गूढ़ शक्ति प्रदान की। राष्ट्रीय चेतना की जागृति के साथ ही प्रादेशिकता साम्प्रदायिकता और जातिवाद का भी उदय हुआ जिसने उदयोन्मुख भारत के लिए गम्भीर समस्याएँ पैदा कर दी। 10 'स्वतंत्रता के बाद भारत सरकार ने देश में औद्योगिकीकरण के लिए पूँजीवादी मिश्रित अर्थव्यवस्था को चुना परिणामतः इस व्यवस्था से परंपरित सामाजिक सम्बन्धों और संस्थानों के क्षेत्र में परिवर्तन आया है। लेकिन इस व्यवस्था में व्यक्ति को उस सतोष से वंचित किया जा रहा है जो उसे सकीर्ण होने के बावजूद संयुक्त परिवार जाति और ग्रामीण समुदाय आदि के बीच मिलता था। 11

वस्तुतः यह अर्थव्यवस्था पुराने मूल्यों को एकदम खत्म कर पाने में असमर्थ है। अपने पिछड़ेपन और दुर्बलता के कारण वह पश्चिम की भाँति सामाजिक व्यवस्था नहीं ला पाई है। उद्योगों के विकास के साथ-साथ नगरों और उपनगरों में द्विवर्गीय रूप सामने आया है। एक है— उच्च एवं उच्च मध्यम वर्ग तथा दूसरा है— निम्न मध्यम वर्ग तथा मजदूर वर्ग। जो गान्धी बस्तियों में रहने के लिए विवश है। भारतीय समाज के क्रमिक विकास से मुक्तिबोध पूर्णतः परिचित थे। 5 प्राचीन समाज की आत्मनिर्भरता, धर्म द्वारा अनुशासित जीवन और संयुक्त परिवार में व्यक्ति के विकास के इतिहास को जानकर ही मुक्तिबोध ने वर्तमान समाज की समस्याओं पर विचार किया है। प्राचीन मूल्य और मान्यताएँ आज क्यों अनुपयुक्त हो गई हैं? उनका स्थान नये मूल्य मान्यताएँ आज क्यों नहीं ले पा रही हैं? समाज में गतिरोध के क्या कारण हैं? उनका विकल्प क्या है, ? इन प्रश्नों पर मुक्तिबोध ने गम्भीर चिन्तन किया है।

'प्राचीन भारत पर अनेक आक्रमण होते रहे, लेकिन उनका सीधा प्रभाव भारतीय जनता के आर्थिक जीवन पर नहीं पड़ा क्योंकि आत्मनिर्भर ग्राम-समुदाय के कारण राजनैतिक हलचल से भारतीय किसान अलग रहा। मुक्तिबोध इस तथ्य को रेखांकित करते हुए कहते हैं— भारत में शक आये,

हूण आये, तुर्क आये और हमारा देहाती किसान राजनीति से मूलबद्ध रूप से विमुख होकर वही हल चलाता रहा। “कोउ नृप होय हमहि का हानी” वाली कहावत ही सिर्फ कहावत ही नहीं सामन्त व्यवस्था के अन्तर्गत जनता की विशुद्ध वास्तविकता है वह जनता तो तब बगावत करती जब उसकी आर्थिक जिन्दगी पर कोई आक्रमण करता अथवा जानबूझकर उसके गाँव जलाये जाते। 12

‘एशिया के सामन्तवाद की सबसे बड़ी विशेषता उसकी ग्राम व्यवस्था जो आदिम साम्यवादी पंचायती व्यवस्था के (अपने अनुकूल) भग्नावशिष्ट रूपों को लेकर चली। 13 इस आर्थिक जिन्दगी पर अंग्रेजों की औद्योगिकी नीति ने आक्रमण किया। प्राचीन आत्मनिर्भर ढाँचे को तहस-नहस करके उन्होंने जिस औद्योगिक सीयता को प्रतिष्ठापित किया वह पूरी तरह विकसित न हो सकी। फलतः भारतीय समाज में पुराने सामन्तीय मूल्यों के साथ नये मूल्य भी चलने लगे। औद्योगिक सभ्यता के अनन्तर पूँजी का प्रभाव बढ़ने लगा, भारतीय परिवार इससे अछूते नहीं रहे। नवीन परिस्थितियों के कारण संयुक्त परिवारों का ह्रास होने लगा और मनुष्य उस शान्ति तथा सतोष से वंचित होता गया जो सकीर्णताओं के बावजूद उसे संयुक्त परिवारों से मिलता था। परिवार में धन की महत्ता बढ़ी मनुष्य का मूल्य उसकी अर्थोपार्जन शक्ति से आँका जाने लगा। मुक्तिबोध ने ‘नये की जन्म कुडली ‘दो’ डायरी में लिखा है— ‘धन अर्थ सासारिक सफलता और उससे मिली हुई कीर्ति की तानाशाही परिवार में जितनी चलती है, उतनी बाहर नहीं। मानवता की हरदम दुहाइ देते हुए भी पर में जितना अहवाद और व्यक्तिवाद तथा वैचारिक दासता चलती है उसकी कोई हद नहीं।’ 14

इस अवरुद्ध परिवेश का प्रभाव मनुष्य की मनः स्थिति और उसकी प्रवृत्तियों पर पड़ना स्वाभाविक ही था परिवार का वह संकीर्ण परिवेश आदर्शवादी युवा वर्ग के मन में निराशा विक्षोभ की सृष्टि करने वाला था।

‘युवा वर्ग’ में जो अनेक विकृतियाँ देखने को मिलती हैं मुक्तिबोध उनका सम्बन्ध परिवार के घुटनपूर्ण वातावरण से जोड़ते हैं। 15

भारतीय समाज के बारे में मुक्तिबोध की चिन्ता यह थी कि हमारे यहाँ पुराने और नये को लेकर एक अवसरवादी दृष्टि अपनायी गयी है। पुराने को छोड़ने और नए को ग्रहण करने के लिए कोई स्पष्ट संघर्ष हमारे यहाँ नहीं हुआ। परम्परा से अनुशासित हमारा जीवन आज अतः प्रवृत्तियों से चालित है। नए मूल्य बौद्धिक स्तर पर हैं वे जीवन के अनुशासन में सहायक नहीं बन पाये। परिणामस्वरूप एक सांस्कृतिक शून्य की स्थिति पैदा हो गयी है। मुक्तिबोध के शब्दों में— “धर्मभावना गयी, लेकिन वैज्ञानिक बुद्धि नहीं आयी, धर्म ने हमारे जीवन के प्रत्येक पक्ष को अनुशासित किया था। वैज्ञानिक मानवीय दर्शन ने वैज्ञानिक मानवीय दृष्टि ने धर्म का स्थान नहीं लिया। इसलिए केवल हम अपनी अन्तः प्रवृत्तियों के यंत्र से चालित हो उठे। उस व्यापक उच्चतर सर्वतोमुखी, मानवीय अनुशासन की हार्दिक सिद्धि के बिना हम ‘नया—मूल्य नया इन्सान परिभाषाहीन और निराकार हो गये वे दृढ़ और व्यापक मानसिक सत्ता के अनुशासन का रूप धारण न कर सके। 16

मुक्तिबोध मानव जीवन में आयी यॉत्रिकता का कारण मशीनीकरण को नहीं बल्कि पूँजीवादी अर्थव्यवस्था को मानते हैं। प्रतियोगिता के सिद्धान्त पर आधारित इस व्यवस्था में सभी मनुष्यों का समुचित विकास नहीं हो सकता। उनके अनुसार “यह समाज व्यवस्था और शासन” व्यक्ति को केवल अपने मत प्रकट करने की ओर एक हद तक अपने मतों के अनुसार कार्य करने की स्वतंत्रता देती है। किन्तु व्यक्ति के जीवन विकास कर उत्तरदायित्व समाज व्यवस्था अपने ऊपर नहीं लेती। ‘यह प्रत्येक व्यक्ति का कार्य है कि अपने जीवन—विकास और आत्म—विकास का कार्य करे। 17 एक बड़ा वर्ग विविध रीतियों से आर्थिक शक्ति प्राप्त करने में जुट जाता है। जिसके फलस्वरूप समाज में अवसरवाद और भ्रष्टाचार का प्रादुर्भाव होता है और भारतीय समाज इस रोग से बुरी तरह ग्रसित है। मुक्तिबोध की इस

अवसरवादी प्रवृत्ति के प्रति गहरी पकड़ थी क्योंकि मध्यम वर्ग में यह रोग विष-बेलि के समान फैल चुका है। विपात्र का कथावाचक कहता है—

‘वास्तविकता यह है कि अलग-अलग लोग अलग-अलग ढंग से पूँछ हिलाते हैं। मेरा भी पूँछ हिलाने का अपना तरीका है। मैं अपने पजे को पहले मालिक की गोद में रख दूँगा और फिर दाँत निकालकर मालिक के मुँह की तरफ देखते हुए पूँछ हिलाऊँगा। दूसरे कुत्ते दरवाजे में खड़े होकर पूँछ हिलाते हैं। कुछ कुत्ते पास आने की लगन बताते हुए बीच-बीच में भौकते हैं, गुर्राते हैं और पूँछ हिलाते रहते हैं। 18 व्यवस्था द्वारा प्रदत्त वैयक्तिक विकास करने की प्रवृत्ति मनुष्य को स्वार्थी बनाती जा रही है। स्वार्थ सिद्धि के लिए मनुष्य पूँछ हिला सकता है तो अवरोधक का बड़ा से बड़ा अहित भी कर सकता है। इसी स्थिति का एक दूसरा पहलू व्यक्ति के विचार और परिवेशगत अन्तर्विरोधों में देखा जा सकता है। व्यक्ति की सारी सिद्धान्त-निष्ठा सत्य के प्रति समर्पण और सामाजिक प्रतिबद्धता आदि उसके निजी हानि-लाभ के एक मामूली से गणित के सामने निरर्थक साबित हो जाते हैं।

मुक्तिबोध के साहित्य— विवेक और उनकी कविताओं को समझने-समझाने के क्रम में जो सर्वाधिक महत्वपूर्ण मुद्दा उमड़ कर सामने आता है वह है उनका सामाजिक सरोकार अपने सामाजिक सरोकारों की दृष्टि से मार्क्सवादी वैज्ञानिक समाज दर्शन के प्रति उनमें दृढ़ आस्था मिलती है। ‘साहित्य एक सामाजिक कार्य’ और साहित्य का सामाजिक कार्य:— ये दोनों तथ्य साहित्य की सत्ता और उसके अस्तित्व को समाजाश्रित सिद्ध करते हैं अतः साहित्य के विवेचन-विश्लेषण की समझ के लिए उसके मूलाधार समाज की सही समझ अपेक्षित है। इस समाज की समझ के लिए मुक्तिबोध ने वैज्ञानिक समाज दर्शन के रूप में द्वन्द्वात्मक भौतिकवाद से आलोक ग्रहण किया है। द्वन्द्वात्मक भौतिकवाद मानवी-सामाजिक विकास की एक ऐसी वैज्ञानिक प्रक्रिया प्रस्तुत करता है, जिसमें कार्य-कारण अन्तः सम्बद्धता

निश्चित क्रियाओं और अन्त क्रियाओं को जन्म देकर विकास की प्रक्रिया को गतिशील करती है। यह विकास कुछ निश्चित नियमों के अधीन घटित होता है। इनमें प्रति-पक्षों की एकता और उनका संघर्ष अन्तर्विरोधों और उनके विभिन्न रूपों की क्रिया-प्रतिक्रिया, निषेध का निषेध, और द्वान्द्वात्मक निषेध मात्रात्मक परिवर्तन से गुणात्मक रूपान्तरण आदि कुछ ऐसी तकनीकी अवधारणाएँ आती हैं जिनके सामाजिक निहितार्थों की संवेदनात्मक ज्ञान के स्तर पर सही समझ मुक्तिबोध की कविताओं के विवेचन-विश्लेषण के लिए अपेक्षित है।

मुक्तिबोध का मूल सरोकर सामाजिक था। सामाजिक जीवन के अपने अभिलाषित लक्ष्यादर्शों की सिद्धि के लिए ही उन्होंने मार्क्सवादी दर्शन का सहारा लिया है इसके प्रकाश में अपने संवेदनात्मक ज्ञान को अनुभव जगत की जाँच परख करते हुए उन्होंने ज्ञानात्मक संवेदन (बोध) का रूप दिया है। और इस संज्ञान को उन्होंने कविता में उतारने का कलात्मक वाणी प्रदान करने का प्रयास किया है। यहाँ यह अक्षेप किया जा सकता है कि जिस कविता को पढ़ने के लिए किन्हीं दार्शनिक सूत्रों की जानकारी अपेक्षित हो उसे पढ़ा ही क्यों जाएँ? या हम अपनी कलात्मक अभिरुचि को तुष्ट करने के लिए कविता पढ़ते हैं। दार्शनिक मान्यताओं या अपेक्षाओं की पुष्टि के लिए नहीं। इस प्रकार के आक्षेप नितान्त भ्रामक हैं। कला या धर्म, नीतिशास्त्र आदि। इनमें केवल अभिव्यक्ति के माध्यम का अंतर है। वैसे इनका सारतत्त्व एक ही है अतः साहित्य या कविता को इनसे अलग-थलग करके न कभी विवेचति-विश्लेषित किया गया है, न ही किया जा सकता है। इस संदर्भ में दूसरी उल्लेखनीय बात यह है कि मार्क्सवादी दर्शन अपनी पूर्ववर्ती दार्शनिक प्रणालियों से पर्याप्त भिन्न है वह जीवन और जगत की व्याख्या मात्र से संतुष्ट न हो कर उसे भी बदलने के प्रश्नों से पहली बार टकराया है। एक मार्क्सवादी कलाकार के रूप में मुक्तिबोध मानवी-सामाजिक स्थिति को केवल अभिव्यक्ति का विषय ही नहीं बनाते

उसे बदलने की अनिवार्यता पर जोर भी देते हैं जीवन और कविता या कला के पारस्परिक सम्बन्धों का उद्घाटन करने के लिए मुक्तिबोध ने काव्य की रचना—प्रक्रिया पर अत्यन्त सार्थक ढंग से विस्तारपूर्वक विचार किया है। उनकी यह स्पष्ट मान्यता रही है कि किसी कवि की रचना—प्रक्रिया को समझे बिना उनकी कविता का सही मूल्यांकन असम्भव है।

इस सदर्भ में यह स्मरणीय है कि मुक्तिबोध रचना—प्रक्रिया को जीवन—प्रक्रिया के रूप में एक सामाजिक प्रक्रिया स्वीकार करते हुए उसे सांस्कृतिक और मनोवैज्ञानिक प्रक्रिया भी मानते हैं। इसलिए उनके सामान्य सर्वमान्य तत्वों में समानता होते हुए भी एक युग की एक युगीन भावधारा की ओर प्रत्येक कवि की रचना—प्रक्रिया में पर्याप्त अंतर भी दिखाई देता है। मुक्तिबोध के यहाँ अन्तरात्मा जन—अनुभव—मिश्रित आत्मचेतना है, जो जनचेतना से पूर्णतः सम्पृक्त है। इस सम्पृक्ति के कारण ही वे अपने स्व के व्यक्तिगत दायरे का अतिक्रमण कर वर्गापसारण की ओर उन्मुख होते हैं—

गम्भीर तुम्हारे वक्षस्थल में/अनुभव हिम कन्या/

गंगा यमुना के जल की/ पावन शक्तिमान लहरे पी लेने दो/

ओ मित्र तुम्हारे वक्षस्थल के भीतर के/अन्तस्तल का पूरा विप्लव जी लेने दो/उस विप्लव के निष्कर्षों के/धागे से अब/

अपनी विदीर्ण जीवन चादर सी लेने दो।

यहाँ कवि ने मानवी—सामाजिक—विकास—धारा को जन—अनुभव—प्रसूत हिमकन्या रूपी गंगा—यमुना के माध्यम से संकेतित किया है। इस धारा की पवित्र और शक्तिशाली लहरों के पान और उसके विप्लव निष्कर्षों के धागे से अपनी विदीर्ण जीवन चादर सीने की कामना, केवल जन अनुभवों को अपना अनुभव बनाना ही नहीं, वरन् आत्मानुभवों को जन अनुभव में रूपान्तरित करना भी है। वर्गापसारण की यही प्रक्रिया है जिसके अभाव में वर्गच्युत होकर 'ब्रह्म—राक्षस' बन जाने की सभावना बनी रहती है। मुक्तिबोध

ने वर्गच्युत या अपने वर्ग से गिरने और वर्गापसारण के मध्य अंतर किया है। अपने वर्ग से गिरने को उन्होंने अभिशाप माना है, जब व्यक्ति कही का नहीं रह जाता है। लेकिन वर्गापसारण में वह एक वर्ग से हटकर दूसरे वर्ग के साथ तदाकार हो जाता है। यह तदाकारता तब तक संभव नहीं है जब तक दूसरे वर्ग के अनुभवों को पूरी तरह जी नहीं लिया जाता इसीलिए कवि जन जीवन के सर्वहारा वर्ग के वक्षस्थल में अनुभव— प्रसूत (अनुभवहित—कन्या) गंगा—यमुना की पावन और शक्तिशाली लहरों को पीने तथा उनके विप्लवी स्वभाव को जीने की कामना करता है। यह उसकी आत्म—मुक्ति का अपने 'स्व' से अपनी वर्गीय चेतना से मुक्ति का, एक मात्र मार्ग है। वर्तमान पूँजीवादी व्यवस्था के निरर्थक को हटा कर सर्वहारा द्वारा अपनी विक्षुब्ध जिन्दगी की वैज्ञानिक प्रयोगशाला में तैयार किया गया 'पावन—प्रकाश' का 'प्राण—बल्ब' का साहनुभूतिशील बौद्धिक वर्ग का अपना अस्तित्व सर्वहारा के कारण ही है।

“ओ अक्षयवट, यदि तू न रहे होते/मेरी इन गलियों में/

तो अधिकार के सिन्धु तले/पानी के काले थर के नीचे कीचड़ में।/

अज्ञान ह्वेल की प्रदीर्घ भीषण ठठरी सा/मैं कहीं पड़ा होता सूने में/ किसी चोर की गठरी सा/रह अंधकार के भूसे सा/निशि वृषभ—गले”।

यहाँ अक्षय वट सर्वहारा की चेतना या विचारधारा है, जिससे परिचय के अभाव में मध्यवर्गीय बौद्धिक व्यक्ति की स्थिति को कवि ने अत्यन्त सार्थक उपमानों के द्वारा स्पष्ट किया है। पूँजीवादी व्यावसायिक सभ्यता में बुद्धिवादी व्यक्ति के लिए कीचड़ में दबी अज्ञान ह्वेल की ठठरी सूने में पड़ी हुई चोर की गठरी निशि वृषभ गले में पड़ा हुआ अंधकार का भूसा जैसे उपमान अत्यन्त व्यंजक हैं। ध्यानपूर्वक देखा जाए तो पूँजीवादी व्यवस्था में सामान्य जन के बाद यदि सबसे दुर्गति भुगतने वाला कोई वर्ग है तो वह बौद्धिक वर्ग ही है। क्योंकि पूँजीवादी उत्पादन के क्षेत्र का व्यावसायीकरण

करता है। इस व्यावसायिकता से बचकर अपने अस्तित्व और व्यक्तित्व की रक्षा का एक मात्र साधन मुक्तिबोध की दृष्टि से साधारण के साथ एकमेक होना ही है। अभिज्ञान की इस दशा में आकर वे स्वयं अनुभव करते हैं—

“झूठे अवलम्बन की शहनाई मूक हुई/

भावुक निर्भरता का सम्बल दो टूक हुआ/देखा—सहसा मैं बदल गया/

भूरे निसर्ग रास्ते पर/मैं अपने को ही सहल गया/”

यहाँ वर्गापसारण की पूर्ण सिद्धि हुई है, जहाँ पहुँच कर कवि आत्मव्यथा को जनव्यथा के साथ एकमेक कर दोनों के सामान्य कारणों की जानकारी की ओर उन्मुख होता है। चारों ओर व्याप्त अन्याय, दुख, हताशा, लक्ष्यहीनता, स्वार्थ, घृणा आदि के कारणों पर वह विचार करता है और पाता है कि वह कारण सामाजिक जंगल का घूँघू है। घूँघू का सगठन रात का तम्बू है। वह स्पष्ट रूप से देख रहा है कि मानव के इस तुलसी वन को जला कर स्वार्थ घृणा और कुतसा के थूहर (निरर्थक) जंगल में परिवर्तित करने वाले और युवा तथा युवती जन की आशा—आकांक्षाओं पर तुषारापात करने वाले सम्पत्ति और उत्पादन के साधनों के मालिक सुविधाभोगी वे इन्हे गिने लोग तथा उनके विविध तन्त्र—मन्त्र हैं जिन्होंने अपनी सुविधा—व्यवस्था के लिए सामाजिक जीवन को अंधेरे जंगल का रूप दे दिया है। लेकिन यहाँ यह उल्लेखनीय है कि मुक्तिबोध अपने समसामायिक नए कवि विचारकों की भाँति इस दुख, हताशा, उद्देश्यहीनता, निरर्थकता आदि को शाश्वत् और अनतिक्रमणीय नहीं मानते। उनका विश्वास है कि इस अंधकार पूर्ण विषम वातावरण में भी

“यह स्याह स्टीम रोलर जीवन का। सुख दुख की

कंकर गिट्टी यकसा करके। है एक रास्ता बना—

रहा युग के मन का। मेरे मन का। रास्ते पर इस—।

मानव व्यक्तित्व कदंबो की शीतल छाया। विद्रोहो की विधियाँ।

विक्षोभी मन का बल।”

यहाँ स्मरणीय है कि कविता के आरम्भ में सर्वहारा को ‘विप्लव कि चल तडिल्लता’ कहा गया था। सामाजिक रूपान्तरण के सघर्ष में उस वर्ग की निर्णायक भूमिका होती है लेकिन वर्गपसारित मध्यवर्गीय व्यक्ति विशेषतः बौद्धिक वर्ग में भी विद्रोही चेतना का समावेश होता है। सर्वहारा और उसके मध्य का अन्तर्विरोध शत्रुतापूर्ण न होकर मैत्रीपूर्ण अन्तर्विरोध होता है। वह भी सर्वहारा की भाँति ही अपने को शोषण और उत्पीड़न का शिकार समझता है तथा सर्वहारा की चेतना से, उसके उद्धार लक्ष्यों से रस-बस कर सघर्ष मार्ग को मानवी — विकास का वास्तविक मार्ग समझता है। यहाँ क्षितिज के मस्तक पर नाचती हुई दो तडिल्लताओं की मैत्री ‘सर्वहारा और वर्गपसारित मध्यम वर्गीय समुदाय की मैत्री को सकेतिक करती है।

वर्तमान सभ्यता के लिए अंधेरे— सुनसान, मैदान की सज़ा, मानवीयता, विरहित, मानवीय आशय से शून्य समाज का सकेतिक है। अमानवी करण की यह प्रवृत्ति पूँजीवादी व्यावसायिक सभ्यता की देन है। इसमें व्यक्ति विरोधी समाज और समाज विरोधी व्यक्ति ही नहीं, वरन् व्यक्ति विरोधी व्यक्ति की भावना को भी बढ़ावा मिलता है। वैसे गहराई से विचार करने पर यह स्थिति व्यक्ति-विरोधी या समाज-विरोधी व्यक्ति की न होकर, एक ही समाज की दो विरोधी शक्तियों के टकराव से उत्पन्न स्थिति है, जो समाज का ही शत्रुतापूर्ण अन्तर्विरोध है इसे मुक्तिबोध ने एक ऐसे बियावान की सज़ा दी है, जिसमें प्रत्येक मानवीय क्रिया — कलाप और उसकी उपलब्धियाँ सुख के स्थान पर — दुख और भय का कारण बन जाती है : “ठूँठों पर बैठे घूँघू-दल। के नेत्र चक्र घूमने लगे। इस बियावान के नाभ में सब नक्षत्र वक्र घूमने लगे। सभी नक्षत्रों की वक्र गति से तात्पर्य है, ज्ञान-विज्ञान के क्षेत्र में किसी सार्थक सृष्टि या रचना की कल्पना भी असंभव है। इस तथ्य की ओर संकेत करते हुए मुक्तिबोध ने लिखा है—

कुछ ऐसी चलने लगी हवा,। अपनी अपराधी कन्या की चिन्ता में माता सी बेकल। उद्विग्न रात। के हाथों से। अधियारे नभ की राहों पर। है गिरी छूट कर। गर्भपात की तेज दवा। बीमार समाजों की जो थी। 19 इसी प्रकार के तथ्यों को जो काव्यात्मन् फणिधर 'शीर्षक कविता में थोड़े अन्तर के साथ, मुक्तिबोध ने इस प्रकार प्रस्तुत किया है—

‘वह पागल युवती सोई है। मैली दरिद्र स्त्री अस्त—व्यस्त उसके बिखरे— है बाल व सतन लटका सा। अनगिनत वासनाग्रस्तों का मन अटका था। उनमें से जो उच्छखल था, विश्रुखल था, विश्रुखल भी था। उसके काले पल में स्त्री को गर्भ दिया। शोषिता व व्यभिचारिता आत्मा को पुत्र हुआ। स्तन मुँह में डाल, मरा बालक। उसकी झाँई। अब तक लेटी है पास उसी की— परछाई। आधुनिक सभ्यता सकट की प्रतीक रेखा,2 उसको मैंने सपनों में— कई बार देखा!! जीने के पहले मरे समस्याओं के हल!!।

ओ नागराज, चुपचाप यहाँ से चल!! 20

वर्तमान सभ्यता के दुखते कराहते गर्भ से मृत बालकों का जन्म और अस्त—व्यस्त पागल युवती की मृत सृष्टि के वास्तविक आशय को समझने के लिए वर्तमान मानवी सामाजिक सम्बन्धों की स्थिति परिस्थिति पर विचार करना आवश्यक है। मानवी सामाजिक सम्बन्धों के निर्धारण में किसी युग विशेष की उत्पादन पद्धति की भूमिका निर्णायक होती है। ऐतिहासिक सामाजिक विकास के एक विशेष दौर पूँजीवादी उत्पादन पद्धति के दौर के दौर में उत्पादन की शक्तों और उत्पादन के सम्बन्धों में एक आक्रामक अन्तर्विरोध हो जाता है। यह अन्तर्विरोध समस्त मानवी सामाजिक सम्बन्धों को शोषक और शोषित के रूप में एकवर्गीय सम्बन्ध की शक्ल दे देता है। ऐसे विरोधग्रस्त समाज में मनुष्य के श्रम का निर्मम शोषण सभ्यता और संस्कृति का मूल आधार बन जाता है। श्रम मनुष्य के जीवनोपयोगी कार्यकलाप का सर्वाधिक मानवीय और मौलिक रूप है। रम और उसके परिणामों में ही मनुष्य अग्नी आशा आकांक्षा, सामर्थ्य, ज्ञान, अनुभव, शारीरिक

एव बौद्धिक क्षमताओं की वास्तविक अभिव्यक्ति देखता है। लेकिन पूँजीवादी व्यावसायिक पद्धति के अन्तर्गत जब रम की उपज को उत्पादक से अलग कर लिया जाता है, तो श्रम का मूलभूत मानवी आशय समाप्त हो जाता है। तब श्रम ऐसा मानवी कार्य—कलाप नहीं रह जाता, जिससे मनुष्य अपनी सृजनात्मक प्रतिभा, अपने व्यक्तित्व की सार्थक और जीवन्त अभिव्यक्ति दे सके। जीविकोपार्जन का साधन मात्र बनकर रम और मनुष्य दोनों की क्रय—विक्रय योग्य 'वस्तु' बन जाते हैं। ऐसी स्थिति में शारीरिक, बौद्धिक और कलात्मक सभी क्षेत्रों के उत्पादन अपनी मूलभूत मानवीय सार्थकता खो देते हैं। इसी को मुक्तिबोध ने 'बीमार समाजों के घर में मृत बालकों का जन्म कहा है। ऐसे मरणोन्मुख समाज में उसके लोभी संचालक, समस्याओं के उन्मूलन के लिए जो कृत्रिम और झूठे समाधान प्रस्तुत करते हैं, वे अस्तित्व में आने से पहले ही (जीने के पहले मरे समस्याओं के हल) मर जाते हैं।

मरे हुए समाधानों की नींव पर एक झूठा समाज—दर्शन राज—दर्शन और अर्थ—दर्शन खड़ा किया जाता है। शोषण पर आधारित इस समूचे सामाजिक विद्रूप को जिसे वर्तमान सभ्यता की सजा दी जाती है मुक्तिबोध ने लटके हुए स्तनों वाली अस्त—व्यस्त मैली एव दरिद्र पागल युवती की संज्ञा दी है। एक कृत्रिम और घटिया उपभोक्ता मनोवृत्ति के तहत एक अच्छे खाते—पीते वर्ग का आकर्षण भी इसके प्रति होता है जो सृजनोन्मुख होने पर सृजन की पूरी व्यथा झेलते हुए मृत—सृजन ही कर पाता है। इस सृजन को मुक्तिबोध ने आधुनिक सभ्यता सकट की प्रतीक रेखा कहकर अपने काव्यात्मन् फणिधर को वहाँ से दूर हट जाने का आदेश दिया है। लेकिन 'डूबता चूद कब डूबेगा' कविता में उन्होंने शोषण के वीर्य—बीज से जनमे दो सिर और चार पैर वाले राक्षस बालक का संकेत किया है जो विद्रूप सभ्यता का संचालक अमानवीकृत मानव है। अपनी दानवी वृत्ति की रक्षा के लिए वह नयी युक्ति (न्यू डिवाइस) के रूप में पूर्वकालिक अपंगु सिद्धान्तों का

सहारा लेता है। इस सन्दर्भ में मानव मस्तक से निकले कुछ 'ब्रह्म-राक्षसों द्वारा गाँधी जी की टूटी चप्पल पहनना' अत्यन्त व्यजक प्रतीक के रूप में आया है। जनवादी चेतना के प्रतीक पीपल और गाँव के कुँवे का अट्टास करना, सभ्यता के सचालक इन ब्रह्म-राक्षसों की नादानी का पर्दाफाश करता है।

मुक्तिबोध कृत वर्तमान सभ्यता-समीक्षा के अन्तर्गत अमानवीय और मृत सृजन के मूल आशय को समझने के लिए उनके द्वारा विश्लेषित पिकासो के एक चित्र 'मदर विड ए डेड चाइल्ड' को उदाहरण के रूप में लिया जा सकता है। उन्होंने उक्त चित्र का विवरण प्रस्तुत करते हुए लिखा है "गोल रेखाओं से स्त्री का उदर बनाया गया है। गर्भ में एक भ्रूण के आकार की रेखाएँ खींची गयी हैं। बच्चे के दो सिर बनाये गये हैं एक सिर गर्भज के भीतर नीचे की ओर बाम भाग में अटका हुआ है, एक जननेन्द्रिय के बाहर निकला हुआ है। योनि से दो रेखाएँ भयानक गोलाई से खींचकर उनको पुरुष मुख के आकार में परिणत कर दिया गया है इस पुरुष मुख को भयानक कष्टग्रस्त पीड़ा की चीत्कार आकार दिया गया है। सारा चित्र एक निसैनी पर बैठाया गया है उदर के नीचे के दो पैर उस निसैनी पर इस तरह रखे गए हैं मानों वे मध्यस्थ उदर के फटने की क्रिया बतलाते हैं। एक पैर उदर के उपर के भाग की तरफ से निसैनी के निचले भाग की तरफ लाया गया है। इस प्रकार इस चित्र के तीन पैर हैं, जो किसी मनुष्य के नहीं होते"—21

इस चित्र के रेखा प्रतीकों को अत्यन्त बारीकी से स्पष्ट करते हुए मुक्तिबोध ने अन्त में इसका मूल्यांकन इस प्रकार किया "फ्रान्स के अत्यन्त सम्पन्न उच्च वर्ग अथवा उसके प्रभाव में रहने वाले वर्ग की निरूपयोगिता तथा गतिहीनता अगर कुछ सृजन कर भी सकती है, तो वह मृत सृष्टि ही है। इस गतिहीनता की भयानक वेदना से पिकासो ग्रस्त है। इसलिए वह विद्रुष की पीड़ा का अध्ययन करता है, जिसका एक उदाहरण यह चित्र है।

उस वर्ग के भीतर जो कुछ भी मनुष्यता शेष है, उससे पिकैसो का तादात्म्य नहीं है। वह मात्र विद्रूप और उसके भीतर कष्ट पाने वाले मनुष्य प्राण को लेकर चला है। पिकैसो का मूल विषय सामाजिक अनुभवों का मनुष्य प्राण भी नहीं है वरन् उसकी वह भयानक पीड़ा जो स्वयं गतिहीनताओं से उत्पन्न है और जो गतिहीनताओं को जन्म देती जा रही है। उसका विषय, मृत सृजन की पीड़ा है। पिकैसो के लिए मनुष्य के हाथ-पैर, आँखें, कान, विशेष महत्व नहीं रखते। वास्तविक जीवन में इन अवयवों का जो कार्य है, उसको खतम कर उसने उन पर अपनी कल्पना द्वारा निर्मित कार्यों को थोपा है। कला के इस विश्लेषण से हमारे सामने दो बातें साफ हो जाती हैं कला यद्यपि व्यक्तिगत आधार पर होती है किन्तु उसकी चेतना उस वर्ग में समाहित तथा उससे विकसित है, जिसके भीतर रहकर कलाकार ने अपने अनुभव प्राप्त किए हैं। उसकी गतिहीनता पिकैसो के लिए मर्मभेदी है, किन्तु उससे उपर उठकर उसने उस गतिमानता पर कोई उसकी चेतना उस वर्ग में समाहित तथा उससे विकसित है, जिसके भीतर रहकर कलाकार ने अपने अनुभव प्राप्त किए हैं। उसकी गतिहीनता पिकैसो के लिए मर्मभेदी है, किन्तु उससे उपर उठकर उसने उस गतिमानता पर कोई परिप्रेक्ष्य नहीं अपनाया। यहाँ तक कि ऐसा प्रतीत होता है मानो वह उस पीड़ा में आत्मघाती विकृत आनन्द ले रहा हो।”

मुक्तिबोध द्वारा की गयी वर्तमान सभ्यता-समीक्षा का उद्देश्य केवल उच्च मध्यवर्गीय समुदाय की अगतिकता या उसके विद्रूप के चित्रण तक ही सीमित नहीं है। वे इसका अतिक्रमण कर एक नयी जनवादी सभ्यता और सास्कृति के पक्षपाती हैं। उन्होंने इस प्राणवान सृजन को आत्मज सत्य, अनुभव शिशु नवजात शिशु, सद्योजात, आत्मज, आदि नामों से अभिहित किया है।— अमानवीय व्यावसायिक सभ्यता के तंत्र-मंत्र इस जीवन्त अनुभव शिशु के मार्ग में सबसे बड़े अवरोधक तत्व हैं। इसलिए लोग वास्तविक जीवनानुभूत सत्त्यों को भय के कारण छिपाने का प्रयास करते हैं—

“यदि आत्मज सत्य यहाँ रखे झरने के तट। अनुभव शिशु की रक्षा होगी। ले इसी तरह के भाव अनगिनत लोगो ने। अपने जिन्दा सत्यो का गला बचाने को। अपना सब अनुभव छिपा लिया।”—22

लेकिन वर्तमान समाज मे कुछ ऐसे लोग भी है, जो अपने अनुभव शिशु को उसकी सुरक्षा का पूरा ध्यान रखते हुए, स्थानान्तरित करने से नही चूकते—

जाने कितने कारावासी बसुदेव। स्वय अपने कर मे, शिशु—आत्मज ले।

बरसाती रातो मे निकले। धस रहे अधरे जगल मे। विक्षुब्धपूर—

में यमुना के। अति दूर, अरे, उस नन्द ग्राम की ओर चले।

जाने किसके डर स्थानान्तरित कर रहे वे/जीवन आत्मज सत्यो को।

किस महाकंस से भय खाकर गहरा गहरा ॥—23

यह महाकंस की व्यावसायिक नागरिक सभ्यता है, जिसके कृत्रिम और अमानवीय परिवेश मे वास्तविक जीवनानुभवो का कोई उपयोग नही है। यही नही, वरन् वे बेहद खतरनाक भी समझे जाते है। कंस को वसुदेव से भय नही था, वह अजन्मे कृष्ण से भयभीत था। कृष्ण यहाँ एक भावधारा, एक विचार धारा का प्रतिनिधित्व करता है, जो आज की वास्तविकता से उत्पन्न अनुभव प्रसूत विचारधारा मे सबसे बडा खतरा है क्योकि जनचेतना मे प्रवेश कर यह एक भौतिक शक्ति का रूप धारण कर लेगी, जिसके माध्यम से पूजीवादी व्यवस्था का विनाश होगा। इसलिए अपनी व्यावसायिक सभ्यता और उसके ताम-झाम के द्वारा यह व्यवस्था वास्तवाधारित नये अनुभूत-सत्यों की हत्या का षडयन्त्र रहती है। लेकिन मुसीबत मुक्तिबोध की यह स्पष्ट मान्यता रही है। कि इन ज्वलंत सत्यो को देर तक टाला नहीं जा सकता:

इसलिए कस के घण्टाघर/ मे ठीक रात के बारह पर/बन्दूक थमा दानव — हाथो। अब दुर्जन ने बदला पहरा/आते जाते पथ पर मे, दो शब्द फुसफुसाते।—

इनको घर आते जाते पथ पर मे, दो शब्द फुसफुसाते।—

इनको घर आते रात बहुत हो जाती है—24

कस के घण्टाघर अर्थात् पूँजीवादी शोषण तंत्र का दमनचक्र चाहे जितना भी तेज क्यों न हो, उस व्यवस्था के मृत जीवन के काले जल की सतहों के नीचे सामाजिक विकास की जीवत जलधाराएँ अप्रतिहत रूप से प्रवाहित रहती हैं। इस जीवत धारा अर्थात् सामान्य जन-जीवन की धारा तक अपने वास्तविक जीवनानुभवों को पहुँचाकर मुक्तिबोध सतोष की सास लेते हैं क्योंकि सामान्य जन-जीवन में अब इसके सम्बन्ध में कानाफूँसी आरम्भ हो गयी है। इस घटना को कोई इसे रजनी रूपी पन्ना दाईँ द्वारा रवि राजपुत्र की रक्षा कहता है तो कोई इसे जीवन की धारा को तीव्र करने वाली और शोषण के बन्दीगृह में बार बार घटने वाली घटना कहता है। किसी ने इसे कारा कुशल चौकीदारों द्वारा 'युगवीर' शिवाजी की रक्षा माना तो दूसरों ने दुर्दान्त ऐतिहासिक सपन्दन। के लाल रक्त से। लिखते तुलसीदास आज। अपनी पीड़ा की रामायण। उल्काओं की पक्तियाँ काव्य बन गयी। घोषणा बनी। कल होने वाली घटनाओं की कविता। जी मे उमंगी।”

समाज में फैली सारी विकृतियों—स्वार्थ, उत्पीड़न अवसरवाद, भ्रष्टाचार, ग्लानि, क्षोभ, हताशा आदि की मूलकारक शक्ति के रूप में पूँजीवादी शोषण के भयावह परिणामों को चित्रित करते हुए उन्होंने स्पष्ट कर दिया है कि शोषण की अतिमात्रा/स्वार्थों की सुख यात्रा जब-जब सम्पन्न हुई। आत्मा से अर्थ गया मर गई सभ्यता। (एक स्वप्न कथा)। यह हासोन्मुख सभ्यता — संस्कृति, साहित्य, कला, चिन्तन, दर्शन एवं ज्ञान-विज्ञान के विभिन्न क्षेत्रों में प्रवेश कर उसे भी विकृत कर देती है। इन तमाम क्षेत्रों में सक्रिय लोग जाने-अनजाने जब इसकी गिरफ्त को आ जाते हैं तब एक

झूठी कला झूठे दर्शन और निरर्थक आविष्कारों का अम्बार खड़ा होने लगता है। इस स्थिति की ओर संकेत करते हुए मुक्तिबोध ने लिखा है—

“सब चुप साहित्यिक चुप और कवि जन निर्वाक्।

चिन्तक, शिल्पकार नर्तक चुप है।

रक्तपायी वर्ग की नाभि—नाल बद्ध ये सब लोग।

नपुंसक भोग शिरा जालों में उलझे/प्रश्न की उथली सी पहचान।

राह से अनजान। वाक्छेदनी। बौद्धिक वर्ग है क्रीत दास।

किराये के विचारों का उद्भास।” 25

हिन्दी साहित्य के विभिन्न क्षेत्रों में नई भावधारा के अन्तर्गत ह्रासोन्मुख सामाजिक मूल्यों की जाने-अनजाने वकालत की गई। फलस्वरूप इस मरणोन्मुख समुदाय की क्रोड से एक ह्रासोन्मुख साहित्य का जन्म हुआ। उच्च मध्यवर्गीय समाज या उसके प्रभाव में रहने वाले वर्ग की निरूपयोगिता और गतिहीनता से जन्मा या साहित्य आगे भी गतिहीनता को ही बढ़ावा देते हुए, वर्तमान शोषण तंत्र का सहायक बना। आधुनिक भाव-बोध के नाम पर हताशा, ग्लानि, वैफल्य, व्यर्थता, अलगाव, कुण्ठा, आदि सामाजिक विकृतियों को गौरवान्वित करते हुए मानवी-क्षमता और जन-साधारण की आध्यात्मिक शक्तियों का तिरस्कार किया गया।

मुक्तिबोध के ही शब्दों में यदि इसे कहे तो “आधुनिक भाव-बोध बाले सिद्धान्त में जन-साधारण के उत्पीड़न-अनुभवों, उग्र विक्षोभों और मूल उद्देश्यों का बायकाट किया गया। लघु मानव वाला सिद्धान्त लाकर जन साधारण की मार्मिक आध्यात्मिक शक्तियों और सम्भावनाओं से आँखें फेर ली गई। व्यक्ति स्वातन्त्र्य का झण्डा ऊँचा कर स्वातन्त्र्य के उपयोग और दिशा की समस्या से पल्ला झाड़ लिया गया। सरकार के अच्छे कामों की भी आलोचना करते हुए, पश्चिमी पूँजी से जुड़े भारतीय करोड़पतियों के दरबारों में पहुँचने की दृष्ट्यावली प्रस्तुत की गई।” — 26

इससे स्पष्ट है कि वर्तमान सभ्यता-समीक्षा के सदर्थ में मुक्तिबोध की तीखी- नोक पूँजीवादी व्यवस्था पर रही है, जिससे मुक्ति का एक मात्र उपाय जन संघर्ष द्वारा उक्त व्यवस्था का उन्मूलन और समाजवादी व्यवस्था की स्थापना है—

“सचमुच, मुझ को तो जिन्दगी सरहद।

सूर्यो के प्रागण-पार भी जाती सी दीखती। मैं परिणत हूँ।

कविता में कहने कि आदत नहीं, पर कह दूँ।

वर्तमान समाज में चल नहीं सकता।

पूँजी से जुड़ा हुआ हृदय बदल नहीं सकता।।

स्वातन्त्र्य व्यक्ति का वादी छल नहीं सकता मुक्ति के मन को,

जन को।

इस प्रकार मुक्तिबोध कृत-वर्तमान सभ्यता-समीक्षा के विवेचन-विश्लेषण से हम इस निष्कर्ष पर पहुँचते हैं कि पूँजीवादी व्यवस्था और उसके अकाट्य से लगने वाले नियम-विधान तथा उसकी झूठी प्रवंचनाएं वर्तमान जिन्दगी की सरहद नहीं हैं। यह व्यवस्था एक सामाजिक-ऐतिहासिक विकास के दौर में मानवी आवश्यकता की पूर्ति के लिए अस्तित्व में आई थी और अपने आरम्भिक दौर में इसने मायावी आकांक्षा की पूर्ति में एक गतिशील भूमिका का निर्वाह भी किया। लेकिन अब यह सहज मानवीय आशा- आकांक्षाओं को निमर्मतापूर्वक रौंद रही है। मानवी सामाजिक विकास के मार्ग को उसने पूरी तरह अवरुद्ध कर दिया है। इस सम्बन्ध में मुक्तिबोध का अंतिम निष्कर्ष है— पूँजीवादी व्यवस्था के उन्मूलन की आवश्यकता और समाजवादी समाज-व्यवस्था की अनिवार्यता।

आर्थिक परिवेश:

भारतीय पूँजीपति वर्ग का उदय विश्व-पूँजीवाद के हासकाल में हुआ। बीसवीं शताब्दी के पूर्वार्द्ध में प्रथम विश्वयुद्ध काल में पूँजीपतियों (विशेषकर पटसन और कपास) ने खूब मुनाफा कमाया। इसी तरह द्वितीय विश्व युद्ध के अनन्तर आई मुद्रास्फीति विघटन और अकाल के कारण बढ़ती माँग का फायदा उठाया गया। ऐसा उसने सर्वाधिक मुनाफाखोरी और बेईमानी भरी कालाबाजारी द्वारा किया।—1 इस तरह दो महायुद्धों में भारतीय पूँजीपति वर्ग ने अच्छा मुनाफा कमाकर अपनी स्थिति सुदृढ़ कर ली थी। भारतीय पूँजीपति वर्ग की प्रकृति, भीरु और समझौतावादी रही है। जनता से डरने के कारण यह कोई क्रान्तिकारी जन-आन्दोलन का संगठन नहीं कर सका। ब्रिटिश शासकों से खीझते हुए और नीचे वालों से थरते हुए यह वर्ग बातचीत की व्यावहारिक नीतियों को अपनाता रहा है, और मजदूर वर्ग से निपटने के लिए राज्य के दमन-तन्त्र का इस्तेमाल करता रहा है।—2

उपनिवेश और अल्पविकसित देश का पूँजीवाद होने के कारण भारतीय पूँजीवाद न तो पूरी तरह सामन्तवाद को खत्म कर सका और न समृद्ध राष्ट्रीय अर्थव्यवस्था ही दे सका है। ब्रिटिश शासकों से अपनी माँगों को पूरा करवाने के लिए उसने राष्ट्रीय अर्थव्यवस्था ही दे सका है। ब्रिटिश शासकों से अपनी माँगों को पूरा करवाने के लिए उसने राष्ट्रीय कांग्रेस का उपयोग किया। भारतीय पूँजीपति कांग्रेस को आर्थिक मदद करते थे और कांग्रेस के नेता लेजिस्लेचरों में उनके हितों की रक्षा करते थे।—3 इस प्रकार भारतीय जनता पर ब्रिटिश शासकों, भारतीय पूँजीपति वर्ग, सामन्तों और जमींदारों का शिकजा कसा रहा।

ब्रिटिश सरकार द्वारा सत्ता हस्तान्तरण करने के बाद कांग्रेस के पास दो विकल्प थे या तो वह सरकारी ढाँचे में आमूल परिवर्तन लाये या फिर तन्त्र को यथावत् रखे। पहले को कांग्रेस के भीतर का पूँजीपति वर्ग स्वीकार नहीं कर सकता था इसलिए व्यवस्था में कोई परिवर्तन नहीं आया। पूँजीपति

वर्ग आर्थिक दृष्टि से आत्म-निर्भर न होने के कारण अकेला औद्योगिक विकास करने में समर्थ नहीं था। वह उम्मीद करता था कि औद्योगिकीकरण में सरकार उसे सहायता दे। विदेशी पूँजीपति भारत में पूँजीनिवेश करने में सकोच कर रहे थे। इन परिस्थितियों को मद्देनजर रखते हुए नेहरू जी ने घोषणा की कि 'आर्थिक ढाँचे में कोई परिवर्तन नहीं किया जायेगा, जहाँ तक होगा वहाँ तक उद्योग का राष्ट्रीयकरण नहीं किया जायेगा। 4

उद्योगों के समुचित विकास के लिए नेहरू सरकार ने मिश्रित अर्थव्यवस्था का तरीका अपनाया क्योंकि राज्य की सहायता के बिना पूँजीपति वर्ग भारतीय अर्थव्यवस्था का संचालन करने में काफी कमजोर था।—5 कांग्रेस सरकार ने इस आधारभूत नीति को प्रथम और द्वितीय पंचवर्षीय योजनाओं के द्वारा अमल में करने का प्रयास किया। 6 सरकार की मिश्रित अर्थव्यवस्था में ऊर्जा-उत्पादन, सिंचाई भारी उद्योगों तथा यातायात और संचार का काम सार्वजनिक सेक्टर में रखा गया और उपयोग्य वस्तुओं को निजी स्वामित्व में छोड़ा गया। इससे निजी सेक्टर वाले सरकार द्वारा प्राप्त कच्चे माल से उत्पादन करके ऊँची कीमतें वसूल करने लगे। सार्वजनिक सेक्टर में अनेक इकाईयाँ ठेकेदारों की मध्यस्थता के जरिये काम करती हैं। इन कार्यों में जाति और क्षेत्रीयता के आधार पर पक्षपात किया जाता है तथा रानीति के क्षेत्र में जातिवाद और क्षेत्रीयतावाद जोर पकड़ रहे हैं। . .7

जिन करो को प्रायः पूँजीपति अदा नहीं करते हैं या जिनकी चोरी होती है उनका मुआवजा लेकर माफ करना, पूँजीपतिवर्ग को मजबूत बनाने की ओर उठाये गये कदम हैं। 8 बड़े पूँजीपतियों का जहाँ केन्द्र सरकार पर आधिपत्य है वहाँ विधानसभाओं पर प्रान्तीय मध्यम पूँजीपति आधिपत्य रखते हैं। ये विधानसभा द्वारा केन्द्र पर दबाव डालते हैं। भाषावाद प्रान्त के आन्दोलन के पीछे इन मध्यम पूँजीपतियों का हाथ था। यह वर्ग बड़े पूँजीपतियों को अपना भाई नहीं समझता अपितु प्रतिद्वन्द्वी समझता है। 9

पूँजीवादी अर्थव्यवस्था ने जनता में असन्तोष और निराशा को जन्म दिया है। प्रायः अशिक्षित समुदाय में यह पूर्वजन्म के कर्मों को फल मान लिया जाता है। निरन्तर घटते हुए जीवनस्तर और बढ़ते हुए असन्तोष ने निम्न वर्ग में एक तनाव की सृष्टि की है। इस तनाव को विपरीत दिशा में मोड़ने के लिए भारतीय पूँजीपतिवर्ग ने विश्व पूँजीवाद की तरह ही आदर्शवादी प्रतिक्रियावादी धार्मिक दर्शनों को ही अपनाया। 10

विश्व प्रसिद्ध अर्थशास्त्री गुलारमिर्डल भारत की स्थिति के बारे में लिखते हैं "संसार में भारत एक ऐसा देश बना गया है जिसमें प्रायः प्रत्येक व्यक्ति की सहमति प्राप्त अधिक समानता की घोषणाओं को ऐसी नीतियों से जोड़ दिया है जो व्यवहार में असमानता में वृद्धि तक को नहीं रोक पायी है। उक्त घोषणाएँ स्वतन्त्रता संग्राम के आरम्भ से हो रही हैं और इनमें सामाजिक और आर्थिकक्रान्ति की भी आवाज उठायी जाती है। भारत के अधिकांश भाग बौद्धिक रूप से सजग लोगों की मानसिक स्थिति में साइजोक्रोनिया (अन्तराबन्ध) के लक्षण विद्यमान हैं और वे इन लक्षणों के साथ प्रकट रूप से सुखपूर्ण और निश्चिन्त जीवन बिता रहे हैं। 11 इन तथ्यों के आधार पर कहा जा सकता है कि आजादी के बाद भारतीय समाज को पूँजीवादी रास्ते के मुताबिक रूप दिया जा रहा है। भारत में आजादी के बाद जिस राज्य का उदय हुआ है वह पूँजीवादी राज्य है जो पूँजीपति वर्ग का प्रतिनिधित्व करता है।

'मुक्तिबोध' देश की आर्थिक स्थिति और सरकार की अर्थनीतियों में सम्यक् रुचि लेते थे। 'नया खून' और 'सारथी' में लिखे लेखों में उन्होंने आर्थिक जगत में होने वाली गतिविधियों और उनके परिणामों का उल्लेख किया है। देश में ब्रिटिश और अमेरिकी पूँजी का बढ़ता प्रभाव, देशी पूँजीजीवियों से उनका गठबन्धन, अन्तर्राष्ट्रीय गेहूँ की मन्दी के कारण आदि तत्कालीन समस्याओं पर उन्होंने विचार किये हैं— एकाधिकारी स्वदेशी पूँजी विदेशी आर्थिक स्वार्थों से बहुत हद तक मिल गयी है जिस का फल यह है

कि भारत में अन्य विदेशी पूँजी तथा ब्रिटिश पूँजी का शिकजा ढीला होने के बजाय और आर्थिक कडा हो गया है। 12 जब अमेरिकी पूँजी को सुरक्षा की गारण्टी दी गयी तो मुक्तिबोध को महसूस हुआ कि सरकार की समाजवादी समाज निर्माण की बात मौजूदा व्यवहार को देखते हुए अर्थहीन है। सरकार के इस कार्य की आलोचना करते हुए उन्होंने लिखा था— 'समाजवादी ढग से समाज रचना करने का तरीका यह नहीं है कि भारत में अमेरिकी पूँजी को पच्चीस वर्ष की गारण्टी दी जाये और ब्रिटिश पूँजी के बारे में चू तक ना किया जाय। इससे एक बात सिद्ध होती है कि आगामी पच्चीस तीस वर्षों तक के लिए समाजवादी ढग टाल दिया गया है।' 13

लेकिन यही मुक्तिबोध एक साल बाद सरकार की पचवर्षीय योजनाओं द्वारा देश की प्रगति के बारे में आस्था प्रकट करते हैं— 'भारत में सामाजिक जिसे हम सार्वजनिक कहते हैं क्षेत्र के अन्तर्गत मूल उद्योगों का विकास किया जा रहा है निजी पूँजी का क्षेत्र और उसकी हदे निश्चित कर दी गयी है यद्यपि इस समय तुलनात्मक दृष्टि से अपने यहाँ निजी पूँजी का वजन सामाजिक पूँजी से बड़ा है किन्तु इसकी पचवर्षीय योजना की समाप्ति के बाद तीसरे आयोजन के शुरुआत के साथ एक ऐसी हालत पैदा हो जायेगी जब निजी पूँजी में क्रमशः विलय होते जाने के रास्ते खुल जायेगे। . .14

समाजवाद और पूँजीवाद को समान रूप से औद्योगिक सभ्यता घोषित औद्योगिक सभ्यता और व्यावसायिक सभ्यता में कोई फर्क न करना और दोनों को समान रूप से हानिकारक सिद्ध करते हुए पूँजीवादी व्यावसायिक सभ्यता की वकालत करना, अपनी प्रतिक्रियावादी मनोभूमि की, अपने वर्गीय चरित्र को उद्घाटित करना है यदि स्पष्ट रूप से ऐसी बात नहीं है तो इसे दिशाहीन मूल्य—विमूढता की स्थिति उत्पन्न करती है, जिससे पूँजीवाद का एक नया मानवतावादी आलोचनाशील विकसित होता है। पश्चिम का समूचा आस्तित्ववादी आन्दोलन इसका प्रमाण है और हिन्दी का नया आन्दोलन बड़े मजे से इसका शिकार बना है। यह भावधारा ऊपर से पूरी क्रान्तिकारी लगते

हुए भी, भीतर से घोर प्रतिक्रियावादी प्रगति विरोधी है और इसलिए जाने-अनजाने शोषण पर आधारित पूँजीवादी व्यवस्था के हाथ मजबूत करती है। उसके वास्तविक चरित्र को लक्ष्य करके मुक्तिबोध ने अपने 'काव्यात्मन्' फणिधर' से यह निवेदन किया था—

लहराओ, लहराओ, ओ मेरी कविताओ॥ वटशाखाओ पर द्रुततर सरसर चढ़ जाओ॥

उसके आशय का विष पी लो/ओ काली-काली मान-आग

ओ नागराज, / इस वट की शाखाओ पर तुम करवट बदलो!— ओ काव्यात्मन् फणिधर!/ यह नई धारा के चरित्र का बेलौसा उद्घाटन ही नहीं, नयी कविता से भिन्न तत्वों पर आधारित वास्तविक सामाजिक जीवन आधारित कविता की माँग है, आग्रह है। नयी कविता की निस्सहाय नकारात्मक और उसकी गौरवान्वित करने वाली नयी समीक्षा अपने अन्तिम परिणाम और प्रभाव की दृष्टि से एक गर्दित राजनीतिक-सामाजिक लक्ष्य की पूर्ति में सहायक बनी है और काफी समय तक बुद्धिजीवी कवि-कलाकारों को अपने भ्रमजाल में बँधे रही है, जिसने अब तक पूरी मुक्ति नहीं मिल सकी है। वर्तमान सन्दर्भों में कला और कला-सिद्धान्तों की वास्तविक स्थिति पर विचार करते हुए मुक्तिबोध ने यह निष्कर्ष प्रस्तुत किया है:— “ध्यान में रखने की बात है कि एक कला सिद्धान्त के पीछे एक जीवन दृष्टि होती है, उस जीवन दृष्टि के पीछे एक जीवन-दर्शन होता है और उस जीवन-दर्शन के पीछे आजकल के जमाने में एक राजनीतिक दृष्टि भी लगी रहती है।—15

अतः अपनी राजनीतिक-निरपेक्षता और समाज-निरपेक्षता की घोषित नीति के बावजूद भी हिन्दी की नयी भावधारा ने राजनीतिक-सामाजिक क्षेत्रों में यथा स्थिति बनाये रखने की प्रवृत्ति में सहायक होकर अपनी प्रतिक्रियावादी भूमिका का ही निर्वाह किया है। मुक्तिबोध सही अर्थों में मार्क्सवादी समीक्षक थे। लेकिन साहित्य और कला पर विचार करते हुए उन्होंने अपने को मार्क्सवादी सिद्धान्तों और उसकी दार्शनिक शब्दवली से

प्रायः बचाया है। कला और साहित्य में मार्क्सवाद के उपयोग की समस्या पर विचार करते हुए माओत्से-तुंग की मान्यता यहाँ उल्लेखनीय है " दुनिया समाज, कला और साहित्य के निरीक्षण या प्रत्यक्षीकरण के क्रम में द्वन्द्वात्मक भौतिकवादी और ऐतिहासिक भौतिकवादी दृष्टिकोण को लागू करने के लिए हम मार्क्सवाद का अध्ययन करते हैं।— न कि अपनी कलात्मक और साहित्यिक कृतियों में दार्शनिक सलाप को लिपिबद्ध करने के लिए — मार्क्सवाद कलात्मक — साहित्यिक सर्जन में यथार्थवाद को अपनाता है, लेकिन वह यथार्थवाद को साहित्य का पर्याय नहीं बना सकता जैसे कि वह एटामिक्स और इलेक्ट्रानिक्स को भौतिक में स्थान देता है मगर उन्हें भौतिकी का पर्याय नहीं बना सकता। खोखली पिटी-पिटार्ड उलझी हुई रूढ़ियाँ और फार्मूले निश्चय ही सर्जनात्मक आवेग को नष्ट कर देंगे और बहुत करके सबसे पहले वे मार्क्सवाद को ही नष्ट कर डालेंगे।—16 मुक्तिबोध के कलात्मक सृजन और उनकी समीक्षा में हम इस तथ्य को ही आद्यान्त पाएँगे।

प्रगतिवादी समीक्षा की अपेक्षा नयी भावधारा की समीक्षा मुक्तिबोध के लिए अधिक बड़ी चुनौती रही है। इस मंच से नयी कविता में पनपने वाली गहिरी प्रवृत्तियों के औचित्य के औचित्य-स्थापना में जो एक नया आलोचना सिद्धान्त विकसित (?) हुआ उसे मुक्तिबोध ने अत्यन्त खतरनाक माना है। उनकी स्पष्ट धारणा रही है कि कला की स्वायत्तता, कलावस्तु का स्वरूप, सौन्दर्यानुभूति और जीवनानुभूति को समानान्तरता साहित्य या साहित्यकार की पक्षधरता, साहित्यकार का दायित्व और उसकी ईमानदारी, आधुनिक भावबोध और उससे सम्बद्ध लघु-मानव का दर्शन कलाकार की व्यक्तिगत स्वतन्त्र आदि के माध्यम से नयी भावधारा की आधुनिक सभ्यता-समीक्षा एक निहित राजनीतिक-सामाजिक उद्देश्य से परिचालित थी, जो समीक्षा कला-सौंदर्य, उसके तत्वों, उसके स्वरूप आदि से सम्बन्धित प्रश्नों से चलकर, जनता और समाज की परिकल्पना तक आती है— उसे

अराजनीतिक, सामाजिक न भी हो, लेकिन निहितार्थ यही है कि जनता के सघटित समूह को भीड़ कहकर उसमें आत्मा का अभाव घोषित कर, उसे व्यक्ति के स्वतन्त्र निर्णय में बाधक बताकर लेखकों को जनता से और इन सबके साथ ही जीवन संघर्ष से काटकर अलग कर दिया जाये। नयी विचारधारा के समीक्षकों की सभ्यता-समीक्षा और स्वतन्त्र-निर्णय सम्बन्धी सिद्धान्त का साराश प्रस्तुत करते हुए मुक्तिबोध ने उन्हीं की शब्दावली में लिखा है "रूस हो या अमरीका— यहाँ सर्वत्र औद्योगिक सभ्यता है। औद्योगिक सभ्यता व्यक्तित्व का नाश करती है। व्यक्ति में आत्म-निर्णय, विवेक-निर्णय, शक्ति का ह्रास हो जाता है। उसका व्यक्तित्व भी विखण्डित हो जाता है। साम्यवादी जगत और स्वतन्त्र जगत इन दोनों में अन्तर केवल यह है कि 'स्वतन्त्र जगत में व्यक्ति बावजूद व्यक्तित्व-नाश के अपने स्वतन्त्र निर्णय के लिए स्वतन्त्र है।—17

यह प्रश्न उठना स्वाभाविक है कि क्या एक साल के अन्दर सरकार की अर्थनीतियों में कोई बड़ा परिवर्तन आ गया था जिससे मुक्तिबोध को यह आशा बँधी थी कि जिस सार्वजनिक क्षेत्र में उद्योगों के विकास की बात मुक्तिबोध करते हैं उससे उद्योगपतियों को ही विशेष लाभ हुआ है। क्या अर्थव्यवस्था के आधार तत्वों से मुक्तिबोध परिचित नहीं थे? यदि परिचित नहीं थे तो सन् 1950 में यह कैसे लिख सके—

राजनीति, साहित्य और कला के प्रतिष्ठित/महासूर्य/बड़े-बड़े मसीहा

सरकस के जोकर से रिझाते हैं निरन्तर/नाचते हैं, कूदते हैं/शोषण के सिद्धहस्त स्वामियों के सामने/व्यक्तिगत आर्थिक निज/क्षमता की हवेली पर/सुखों की चॉदनी पर 2 तारों नीचे सोने के हेतु दे/नये बाथरूमों में नहाने हेतु वे/चुपचाप आदर्शों की बाजू रख या भूलकर/अवसरवादी बुद्धिमत्ता ग्रहण कर/औ जिन्दगी को धूल कर/ बिल्कुल बिक जाते हैं।— 18 'काव्य : एक सांस्कृतिक प्रक्रिया' (1960 में प्रकाशित) नामक निबन्ध में मुक्तिबोध तत्कालीन असंगतिपूर्ण वातावरण के बारे में लिखते हैं:—

‘आज का कवि एक असाधारण असामान्य’ युग में रह रहा है। वह एक ऐसे युग में है जहाँ मानव सभ्यता सम्बन्धी प्रश्न महत्वपूर्ण हो उठे हैं समाज भयानक रूप से विषमता ग्रस्त हो गया है चारों ओर नैतिक ह्रास के दृश्य दिखायी दे रहे हैं। शोषण और उत्पीड़न पहले से बहुत अधिक बढ़ गया है, नोच-खसोट, अवसरवाद, भ्रष्टाचार का बाजार गर्म है। कल के मसीहा आज उत्पीड़क हो उठे हैं—19 कहना न होगा कि यह स्थिति भारत में है। हाँ इसे देखने की दृष्टि मुक्तिबोध ने मार्क्सवाद से प्राप्त भले ही की हो परन्तु उस पर अतिशयोक्ति का रंग नहीं चढ़ाया है।

मुक्तिबोध की रचना प्रक्रिया और उनकी समीक्षा दृष्टि पर विचार से यह स्पष्ट है कि उनमें कष्टग्रस्त मानव जीवन के प्रति सर्वत्र एक गहन सम्पृक्ति मिलती है, उनकी कविताओं पर विचार करते हुए भी यह सम्पृक्ति ही हमारा ध्यान सबसे पहले आकृष्ट करती है। इस सम्पृक्ति के कारण मुक्तिबोध ने वर्तमान सभ्यता जो मूलतः पूँजीवादी — औद्योगिक और व्यावसायिक सभ्यता है— के सम्बन्ध में अपनी सवेदनात्मक प्रतिक्रियाएँ व्यक्त की हैं। ये प्रतिक्रियाएँ ही उनकी वर्तमान सभ्यता की समीक्षा प्रकट करती हैं इस सन्दर्भ में यह स्मरणीय है कि मुक्तिबोध ने वर्तमान को एक निरपेक्ष इकाई न मानकर, उसे अतीत की एक आवश्यक परिणत और भविष्य के लिए एक अनिवार्य पृष्ठभूमि के रूप में स्वीकार किया है। अतः उनके द्वारा प्रस्तुत सभ्यता-समीक्षा को स्थूलतः तीन भागों में विभक्त किया जा सकता है।— 1—मानवी सामाजिक विकास की द्वन्द्वात्मक प्रक्रिया, 2—वर्तमान सभ्यता-समीक्षा और 3—उज्ज्वल मानव भविष्य के प्रति दुर्दान्त आस्था। ये तीनों बातें परस्पर सम्बद्ध और एक दूसरे पर निर्भर बनकर उनकी कविताओं में व्यक्त हुई हैं। यहाँ पहले ही यह संकेत कर देना आवश्यक है कि उक्त तीनों स्थितियों को मुक्तिबोध ने वाह्याश्रित समस्या के रूप में चित्रित न करके, उन्हें अपनी आत्मा के अन्तरात्मा के प्रश्न के रूप में उपस्थित किया

है। वर्तमान सभ्यता — समीक्षा से सम्बद्ध उनकी अधिकांश कविताओं का आत्मसंघर्ष और आत्मसाक्षात्कार से आरम्भ इसका स्पष्ट प्रमाण है।

मुक्तिबोध एक लक्ष्योन्मुखी कवि है। अतः उनकी कविता एक निश्चित उद्देश्य की दिशा में अग्रसर होती है। यह उद्देश्य है, आत्म-मुक्ति से लगाकर मानव-मुक्ति के मार्ग का शोध। उनके इस शोध की प्रक्रिया के त्रिकोण का प्रस्थान बिन्दु यद्यपि वर्तमान होता है लेकिन उसका दूसरा छोर अतीत और तीसरा छोर सीधे भविष्य से सम्बद्ध रहता है। अतीत, वर्तमान और भविष्य के प्रति व्यक्त कवि की संवेदनात्मक प्रतिक्रियाएँ उसे एक मार्क्सवादी कलाकर सिद्ध करती हैं। इस तथ्य को मुक्तिबोध, की 'मेरे सहचर मित्र' के प्रति संबोधन से इस प्रकार होता है—

मेरे सहचर मित्र, / जिन्दगी के फूटे घुटने से बहती / रक्तधारा का
जिक्र न कर / क्यों चढ़ा स्वयं के कंधों पर / यो खड़ा किया। नभ को छूने।
अपने से दुगुना बड़ा किया / मुझको क्योंकर?

वाह्य स्थिति— परिस्थिति के घात-प्रतिघात से जब अन्तर के उद्दिष्टतत्त्व संवेदनात्मक उद्देश्यों की चोट से अन्तरात्मा के निर्देशन में अग्रसर होते हैं तब सबसे पहले वैयक्तिकता का परिहार होता है। यहाँ वैयक्तिकता का परिहार करने वाला संबोधनकर्ता कवि का प्रतिनिधि मध्यवर्गीय समाज का व्यक्ति है और सहचर मित्र उत्पीड़न जन-समाज का प्रतिनिधि सर्वहारा वर्ग है। अन्तरात्मा के निर्देशन में चलने के कारण कला आत्मपीड़ा के प्रश्न का उत्तर साधारण जन की पीड़ा के अनुभवों में प्राप्त करना चाहता है। इसलिए वह अपने घुटनों से बहती रक्तधारा अर्थात् अपनी निजी व्यथा की उपेक्षा करते हुए, सर्वहारा के प्रति अपना आभार व्यक्त करता है। वर्तमान समाज और उसकी व्यावयिक-सभ्यता की समीक्षा करते हुए मुक्तिबोध ने नगरीय-सभ्यता पर भी अपने मन्तव्य व्यक्त किये हैं। नगर वर्तमान पूँजीवादी सभ्यता की विकृतियों के मूर्त रूप धारण कर उनकी कविता में आए हैं। केवल भारतीय ही नहीं वरन् विश्व स्तर पर भी

व्यावसायिकता का सबसे अधिक दबाव नागरिक जीवन में ही दिखाई देता है। वे पूँजीवाद की महत्तम उपलब्धियों के सामाजीकरण पर जोर दे रहे थे, जो उत्पादन के साधनों पर व्यक्तिगत अधिकार के स्थान पर जोर दे रहे थे। जो उत्पादन के साधनों के बिना असम्भव है। इस प्रकार नगरीय – सामाजिक जीवन की विकृतियों की समाप्ति के लिए पूँजीवादी व्यवस्था की समाप्ति और समाजवादी व्यवस्था की स्थापना उसका सामाजिक – राजनीतिक आदर्श था। इस सम्बन्ध में उनकी स्पष्ट मान्यता रही है। “आर्थिक-उत्पीड़न और शोषणमूलक यह जो भयानक पूँजीवादी समाज – व्यवस्था है, वह हमेशा के लिए समाप्त हो। और उत्पादन तथा श्रम के समस्त माध्यमों तथा साधनों पर पूरे समाज का अधिकार हो। समाजवाद जनता की जन साधारण की मुक्ति का राजपथ है। मेरे जैसे कोटिश अकिंचनों और आरक्षित जीवन वालों की मुक्ति का रास्ता है।” – इस आदर्श को लेकर मुक्तिबोध नागरिक सभ्यता-समीक्षा की ओर उन्मुख हुए हैं। मुझे याद आते हैं शीर्षक कविता के माध्यम से उनकी एतद्विषयक मान्यता को आसानी से समझा जा सकता है। इस कविता में भी वे आत्मपरक से लोकपरक या समाजपरक होने की प्रक्रिया प्रस्तुत करते हुए, आत्मानुभवों को सामाजिक सन्दर्भ देने का प्रयास करते हैं। कविता का आरम्भ आत्म-निरीक्षण से इस प्रकार होता है:-

मात्र अस्तित्व की रक्षा में व्यतीत हुए दिन की/कि फलहीन दिवस की निरर्थकता की इसक को देखकर/श्रद्धा भी भर्त्सना की भार सह लेती है, झुकाती है लज्जा से देवोपम ग्रीव निज,।

ग्लानि से निष्ठा का जी घँस जाता है। दुनिया की बदरग भूरेपन की झॉंकी में से झॉंककर। भैगी वे कानी सी आँखें दो। (किसी जीवित मृत्यु की) आशीर्वाद देती है.....। क्रमशः मृत्यु का! – 20 मात्र अस्तित्व रक्षा में व्यतीत जीवन से निरर्थकता, ग्लानि, अनास्था, आत्मभर्त्सना, आत्मघात आदि की भावना का उदय विषमता एवं अन्तर्विरोधों से ग्रस्त समाज की देन है। जीवन

यात्रा के दौरान इनका अनुभव स्वाभाविक है लेकिन मुक्तिबोध इन्हे स्वाभाविक मानते हुए भी प्राकृतिक एवं आध्यात्मिक विपत्तियों की तरह अपरिहार्य और अनतिक्रमणीय नहीं मानते। वे दुनिया की बदरग भूरेपन की झॉकी लेते हुए, जिन्दगी की दुनिया को कोसते हुए इन अगतिशील मनोदशाओं की कार्य-कारण श्रृंखला स्थापित कर, इन्हे एक गतिशील परिप्रेक्ष्य प्रदान करते हैं। इस सम्बन्ध में मुक्तिबोध की यह स्पष्ट मान्यता रही है कि व्यर्थता, ग्लानि, निराशा आदि अपने-आप में अगतिशील मनोवृत्ति नहीं है यदि इनकी कार्य-कारण श्रृंखला पर विचार किया जाय तो ये एक विशेष सामाजिक-संरचना, पूँजीवादी, समाज-व्यवस्था की विकृतियों के रूप में सामने आयेगी। ऐसी स्थिति में इनका निराकरण भी संभव है। अधूरी और सतही जिन्दगी के गर्म रास्तों पर चलते हुए मुक्तिबोध को जिन नये यथार्थों का अनुभव होता है, उनमें व्यर्थता, निराशा, ग्लानि अकेलेपन आदि के अनुभव भी सम्मिलित हैं। अन्य अनेक भागों में से इसका एक बड़ा कारण वे नागरिक जीवन मानते हैं। बैको, औद्योगिक प्रतिष्ठानों प्रसार-संचार माध्यमों की अधिकता के कारण नगर पूँजीवादी सत्ता के अभेद्य दुर्ग के रूप में प्रतिष्ठित हो चुके हैं। जो समाज में बहुत सारी विकृतियों को जन्म दे रहे हैं। अपनी निराशा, ग्लानि, व्यर्थता, आत्मघात आदि के भयंकर दुःस्वप्न को लेकर शहरी सड़कों पर चलते हुए कवि जब सिनेमा, दुकानों, रोगों और अन्यान्य नयी वस्तुओं के शानदार विज्ञापन देखता दमकती हुई रौनक का उल्लास और नित नये फैशन में चहचहाती सड़कों का हुल्लास देखता है— तो नगर का मुसकता हुआ महाकाव्य व्यक्तित्व उसके सामने एक नये यथार्थ का रहस्य उद्घाटित कर देता है:—

“लगत है— कि समस्त स्वर्गीय चमचमाते आभालोक वाले/इस नगर निजत्व जादुई/कि रंगीन मायाओं का प्रदीप्त पुंज यह रूप में अरूप/अथवा आकार में निराकार/समूहीकृत गुणों में है निर्गुण/अपौरुषे, झूठ। भयंकर दुःस्वप्न का विश्वरूप।—21

मानवीय सत्यो तथा तथ्यो के विकृतीकरण की प्रक्रिया में सबसे पहले उनका अमूर्तीकरण आरम्भ होता है। यहाँ अमूर्तीकरण का अभिप्राय इसके वाचक अंग्रेजी शब्द के ऐब्स्टैक्शन से है जिसमें हिन्दी के अमूर्तीकरण और पृथक्करण—दोनों शब्दों का अर्थ अन्तर्भूत है। यह 'ऐब्स्टैक्शन पूँजीवाद उत्पादन और पद्धति के तहत 'उपज' को उत्पादित वस्तु और विनिमय मूल्य — दो भागों में विभक्त कर, विनिमय मूल्य को क्रय—मूल्य और विक्रय—मूल्य परस्पर विरोधी दो भागों में विभक्त करते हुए, माँग और पूर्ति द्वारा संचालित अत्यन्त अमानवीय और कृत्रिम बाजार — नियम के अधीन वर्तमान समाज में जिस व्यापक विभाजन की प्रक्रिया का आरम्भ करता है, उसमें वस्तुओं और मूल्यों के पारस्परिक सम्बन्धों के विघटन के साथ ही मानवी— सामाजिक सम्बन्धों का भी विघटन होता है। पूँजीपति और श्रमिक के रूप में उत्पादक विनिमयकर्ता और उपभोक्ता के मध्य उत्पन्न आक्रामक अन्तर्विरोध पूरे समाज का अन्तर्विरोध बन जाता है जो सामाजिक चरित्र अन्ततः व्यक्ति चरित्र बन जाता है और समाज के व्यक्ति के विरुद्ध ही नहीं खड़ा करता वरन् व्यक्ति—व्यक्ति में विरोध उत्पन्न कराते हुए स्वयं व्यक्ति का अन्तर्विरोध बन जाता है।

इस प्रकार पूँजीवादी उत्पादन प्रणाली जिस व्यावसायिक सभ्यता को जन्म देती है उसमें समस्त मानवी—उपलब्धियाँ अमानवीय रूप धारण कर लेती हैं। और दो सिर चार पैर वाले राक्षस बच्चों को जन्म देती हैं, ये राक्षस बालक विभाजित व्यक्तित्व के व्यक्ति ही नहीं, उत्पादित 'वस्तु' के स्वरूप और उसकी प्रकृति (उपज = लागत — मूल्य + विनिमय — मूल्य। विनिमय — मूल्य = क्रयमूल्य + विक्रयमूल्य.....) को भी द्योतिक करते हैं।

राजनैतिक परिवेश:

कांग्रेस की स्थापना यद्यपि सन् 1885 ई० में हो चुकी थी परन्तु राजनैतिक क्षेत्र में सरगर्मी सन् 1905 में बंग-भंग के समय आयी। कांग्रेस में दो दल नरम और गरम हो गये थे। सन् 1919 में रौलेट ऐक्ट के विरुद्ध देशव्यापी आन्दोलन के नेतृत्व के साथ भारतीय राजनीतिक मंच पर गांधी जी का आविर्भाव हुआ। इधर गाँधी जी कांग्रेस के ऊपर छाये रहे, दूसरी ओर क्रान्तिकारी युवक कांग्रेस की उदारनीति से उकता गये थे, जिन्हें सन् 1917 की सफल रूसी क्रान्ति से प्रेरणा मिली थी एवं जलियावाला बाग काण्ड के गुनहगार जनरल डायर को मारा जा चुका था। इससे क्रान्तिकारियों की सरगर्मियाँ तेज हो गयी थी। कांग्रेस का एक पक्ष क्रान्तिकारियों के प्रति सहानुभूति रखता था, परन्तु गाँधी जी के जादू से निकल नहीं पाता था। सन् 1926 के अधिवेशन में वामपक्ष की विजय हुई और लालालाजपत राय अध्यक्ष चुने गये तथा 1928 में उस समय राष्ट्रीय चेतना पूरे जोर पर पहुँच गयी जब साइमन कमीशन के विरुद्ध आन्दोलन में लाठी लगने से लाला लाजपत राय की मृत्यु हो गयी। क्रान्तिकारियों ने लाला जी की मृत्यु का बदला जे०पी० साडर्स की गोली से हत्या करके लिया। 8 अप्रैल 1926 को भगत सिंह और वटुकेश्वर दत्त ने असमम्बली हाल में बम फेंककर अपनी देशभक्ति का सबूत दिया। यशपाल ने वायसराय की ट्रेन को बम से उड़ाने की कोशिश की। गाँधी जी ने 'यंग इण्डिया' में इस कार्यवाही की आलोचना की इसके उत्तर में क्रान्तिकारियों द्वारा 'बम का दर्शन' नामक परिपत्र सारे देश में बाँटा गया जिससे उन्होंने गाँधी जी और कांग्रेस की तर्कपूर्ण आलोचना की। साथ ही गाँधी जी और कांग्रेस के जन-जागृति के कार्य की सराहना करते हुए आशा व्यक्त की कि कांग्रेस अहिंसा की सनक छोड़कर क्रान्तिकारियों के कंधों से कंधा मिलाकर पूर्ण स्वन्त्रता के लक्ष्य को प्राप्त करेगी।—2

ध्यातव्य है कि यह सुझाव गाँधी जी को रास आना मुश्किल था तथा दूसरी ओर क्रान्तिकारियों के प्रति देश के पूँजीपतियों और सुविधा भोगियों की कोई दिलचस्पी नहीं थी।—3 सन् 1935 के ब्रिटिश भारत कानून द्वारा प्रान्तीय धारा सभाओं को मान्यता दे दी गयी। यह एक सफलता जो अभी एक मत होकर स्वतन्त्रता प्राप्त करने के लिए संघर्ष कर रहे थे, पद लालसा ने उनमें वैमनस्य पैदा कर दिया है वर्किंग-कमेटी की मीटिंग में क्रान्तिकारियों के मंत्री बनने के पक्ष में चार सौ अस्सी वोट पड़े और विपक्षों में दो सौ पचपन।—4

मुसलमानों में साम्प्रदायिकता की भावना पैदा करने में लार्ड मिंटो का बहुत बड़ा हाथ है। उन्होंने मुस्लिम शिष्ट-मण्डल की यह माँग स्वीकार कर ली जिसमें मुसलमानों के लिए अलग और ज्यादा सीटों की व्यवस्था हो ऐसा करने पर सरकार ने सोचा कि इससे बहुमत वाले लोग अल्पमत वालों पर अपना गुस्सा उतारेगे। — 5 इसका प्रभाव 1936 के चुनाव के बाद दिखाई देने लगा। सन् 1936 के चुनाव के बाद मुस्लिम लीग के नेताओं ने प्रान्तीय मन्त्रिमण्डल के विषय में गैर रस्मी समझौता करने की कोशिश की लेकिन कांग्रेस पूरे देश की प्रतिनिधि है और लीग का कोई अस्तित्व नहीं। — 6 हिन्दू महासभा को चुनाव में कोई एक सफलता नहीं मिली थी और कम्युनिष्ट पार्टी 1935 से 1938 तक अवैध घोषित कर दी गयी थी। सितम्बर 1939 में ब्रिटेन ने जर्मनी के खिलाफ जग का ऐलान कर भारत को भी युद्धरत घोषित कर दिया। इस पर कांग्रेस एक "अस्थायी सरकार" के लिए अड़ी रही और भारत को युद्ध में शामिल करने का कारण जानना चाहा।—7

सरकार की ओर से कोई सन्तोष जनक उत्तर न मिलने पर अक्टूबर 1936 में सभी कांग्रेस मन्त्रिमण्डलों ने इस्तीफा दे दिया। कांग्रेस द्वारा पुनः प्रयास करने और उसके असफल हो जाने पर व्यक्तिगत सत्याग्रह किया गया। क्रिप्स के आने पर भी बात नहीं बनी। अन्त में 8 अगस्त 1942 में गाँधी जी ने एक प्रस्ताव पारित किया और कहा कि अब हम स्वतन्त्र हो गये

है।—8 कम्युनिस्ट पार्टी की इस युद्ध के प्रति—प्रतिक्रिया विचित्र प्रकार की रही। भारतीय साम्यवादी दल ने युद्ध के प्रथम चरण में जब साम्राज्यवादी और फॉसीवादी शक्तियों के बीच युद्ध चल रहा था और जब सोवियत संघ उसमें शामिल नहीं हुआ था, साम्राज्यवाद विरोधी लोगों ने जन संघर्ष विकसित करने और उसका नेतृत्व करने की नीति का अनुसरण किया। किन्तु तब जर्मनी ने सोवियतसंघ के साथ युद्ध सम्बन्धी गठबन्धन कर लिया, तब भारतीय साम्यवादी दल ने रंग बदल दिया। युद्ध को जनयुद्ध कहकर गौरवान्वित किया और ब्रिटिश शासन से आजादी के लिए लड़ने वालों संघर्षों का विरोध किया।

वस्तुतः उसने ब्रिटिश सरकार के युद्ध प्रयत्नों को सहायता दी। राष्ट्रवादी जनविद्रोहों से अनुपस्थित और उनका विरोध कर भारतीय साम्यवादी दल ने राष्ट्रीय मुक्ति आन्दोलन को धोख दिया है और आन्दोलन के नेतृत्व को समझौता परस्त भारतीय राष्ट्रीय कांग्रेस और प्रतिक्रियावादी साम्प्रदायिक मुस्लिम लीग के हाथ में छोड़ दिया।—9 सन् 1945 के आरम्भ में महारानी की सरकार ऐसी अस्थायी सरकार के लिए राजी हो गयी जिसमें कांग्रेस और लीग के बराबर सदस्य हों। परन्तु उसकी शब्दावली ने साम्प्रदायिक भावना को बढ़ावा दिया। जून 1945 का 'शिमला-सम्मेलन' असफल हो गया। और कांग्रेस तथा मुस्लिम लीग के नेता एक दूसरे का कुप्रचार करने में लग गये यह दलों की स्थिति थी। जनता इससे अलग होकर अंग्रेजी साम्राज्य से जूझ रही थी। इसका प्रभाव फरवरी 1946 में 'भारतीय नौ सेना का विद्रोह' और बम्बई वासियों द्वारा उनका सहयोग है। नाविकों ने जहाजों से ब्रिटिश साम्राज्य का प्रतीक यूनियन जेक उतार फेंका और तिरंगा, मुस्लिम लीग का चांद तथा कम्युनिस्ट पार्टी के झंडे फहराये।—10 यह क्रान्ति का दूसरा उभार था। कांग्रेस गंधीजी और मुस्लिम लीग ने इस कार्य की निन्दा की। यह विद्रोह संगठित विद्रोह न होने के

कारण सफल क्रान्ति का रूप नहीं ले सका। सैनिकों ने सरदार पटेल के दबाव में आत्मसमर्पण कर दिया।

साम्राज्यवाद के सामने बड़ा भयानक संकट था जो दिनों-दिन और भयानक होता जा रहा था। एक तरफ मजदूर वर्ग और किसानों के संघर्ष और देशी राजाओं के शासन के खिलाफ जनता के प्रति विद्रोह बढ़ रहे थे दूसरी ओर राजनीतिक विश्रुखलता और प्रतिक्रियावादी साम्प्रदायिक कलह और अराजकता बढ़ रही थी। साम्राज्यवाद के साथ भारतीय पूँजीपति वर्ग भी सशक्ति था। जिसने दो विश्वयुद्धों में अच्छा नफर कमाकर अपनी स्थिति मजबूत कर ली थी। ब्रिटेन में मजदूर पार्टी की विजय भारत में व्यापक असंतोष, साम्प्रदायिक दंगे आदि अनेक कारण सत्ता के हस्तान्तरण में सहायक बने। वास्तव में आजाद हिन्द फौज भारतीय नौ सेना के अभूतपूर्व स्वदेशाभिमान प्रदर्शन से ब्रिटिश साम्राज्यवादी और भारतीय पूँजीपति दोनों भयभीत हो गये थे। दोनों के हित वैधानिक सत्ता हस्तान्तरण में संयुक्त थे— 12 इस तरह 'माउन्टबैटन योजना' द्वारा भारत को स्वतन्त्रता मिल गयी जिसे कम्युनिस्ट पार्टी ने झूठी स्वतन्त्रता कहा है।—13

स्वतंत्रता प्राप्ति के समय प्रशासकीय उच्च अधिकारी वर्ग में अपने धुंधले भविष्य के कारण शकाए उठ रही थी। वे चाहते थे कि प्रशासकीय संगठन और सुशासन बनाये रखने के लिए ब्रिटेन की शासन व्यवस्था को कायम रखा जाए। नेतावर्ग गांधी जी के आदर्शों से हटकर सत्ता और ऐश्वर्य के लिए लालायित था। कांग्रेसी अपने बलिदान की कीमत वसूल कर लेना चाहते थे और पूँजीपति वर्ग शासक को खरीदकर सुरक्षा प्राप्त करने के प्रयत्न में था।—14 कांग्रेस के अंदर दो प्रमुख वर्ग हो गया था एक नेहरू के साथ परिवर्तन कामी था और दूसरा सरदार पटेल और प्रसाद के साथ गाँधीवादी दृष्टि से सुधार चाहने वाला। एक तीसरा वर्ग प्रतिक्रियावादियों का भी था जिसमें राजे—महाराजे शामिल थे। सरदार पटेल के प्रश्रय में भारतीय पूँजीपतियों ने कांग्रेस पर अधिकार जमा लिया था। इसी कारण स्वाधीन

भारत में साम्राज्यवाद के शासन को ज्यों का त्यों अपना लिया गया था वही अवसरशाही पहले जो अंग्रेजों के दलाल थे और जनता का दमन करने में मदद देते थे आज शासन चला रहे थे तथा भ्रष्टाचार बढ़ता जा रहा था।—15 नेहरू ने भारत का विकास रूप की पंचवर्षीय योजना के रूप में करने की कल्पना की प्रथम पंचवर्षीय योजना में सिंचाई एवं परिवहन पर प्रमुख बल दिया। लेकिन नेहरू जिस देश के कर्णधार थे वह पूँजीवादी राज्य था और यथार्थ में समाजवाद का नहीं पूँजीवाद का निर्माण हो रहा था। क्योंकि राज्य के आधार तत्व पूँजीवाद थे।—17 छठवें दशक में कांग्रेस द्वारा भ्रष्टाचार की खबरें समाचार पत्रों की सुर्खियों में छापी जाती थी। कांग्रेस में लखपति सामन्ती राजे—महाराजे जमींदार हिन्दू साम्प्रदायिकतावादी अपना घर भर रहे थे।—18 भारत के राजनैतिक दलों में सबसे बड़ा और प्रभावशाली दल भारतीय राष्ट्रीय कांग्रेस का ही था। स्वतंत्रता प्राप्त के बाद गाँधीजी के इस मन मुटाव और वैचारिक संघर्ष के कारण आचार्य कृपलानी ने सन् 1951 में 'किसान—मजदूर और प्रजापार्टी' बनायी। इसमें कांग्रेस समाजवादी दल को विलय कर सितम्बर 1952 ई० में 'प्रजा समाजवादी' दल की स्थापना हुई। प्रथम चुनाव में प्रजासमाजवादी दल को निराशा हाथ लगी। सन् 1935 में डा० राममनोहर लोहिया ने अलग दल बनाने की घोषणा की और सन् 1955 में अलग समाजवादी दल बनाया।—20

भारतीय जनसंघ की स्थापना 21 अक्टूबर 1951 को डा० श्यामाप्रसाद मुखर्जी ने की और उसे पहले तीन चुनावों में आंशिक सफलता मिली, कांग्रेस के बाद भारतीय कम्युनिस्टपार्टी ही एक ऐसा राजनीतिक दल है जिसे सर्वाधिक लोकप्रियता मिली। पहले आम चुनाव में सफलता प्राप्त कर संसद के विरोध पक्ष में मुख्य गुट की भूमिका ग्रहण की। दूसरे आम चुनाव में भी उसे दूसरा स्थान प्राप्त हुआ। संसद के दोनों सदनों में उसे मुख्य विरोध गुरु का स्थान मिला, तथा केरल में पहली बार साम्यवादी दल के नेतृत्व की सरकार बनी।

इस प्रगति और सफलता के बावजूद भारतीय कम्युनिस्ट पार्टी की नीतियों में काफी लचीलापन दिखायी देता है। पार्टी के अन्दर भी परस्पर विरोधी विचारधाराये दो प्रवृत्तियों के रूप में स्पष्टतः सामने आयीं। एक ने कांग्रेस के कार्यक्रमों में विश्वास व्यक्त किया और राष्ट्रीय संयुक्त मोर्चे का नारा बुलन्द किया। दूसरे खेमे वालों ने इस प्रवृत्तियों का कड़वा विरोध किया।—21 इन प्रवृत्तियों में संघर्ष के कारण का स्रोत रूस और चीन की साम्यवादी पार्टियों के तनाव में ढूँढे जा सकते हैं। रूस और चीन की साम्यवादी पार्टियाँ वैचारिक मार्गदर्शन के साथ भारतीय साम्यवादियों का नियन्त्रण और संचालन करती रही हैं।—22 इस तनाव में संघर्ष के कारण सन् 1964 में भारतीय कम्युनिस्ट पार्टी का विभाजन हो गया इस तरह देश की प्रमुख राजनैतिक पार्टियों में आपसी मनमुटाव बना रहा। ये अपनी शक्ति रखती थीं इस चुनाव के समय आकर्षण घोषणा पत्र में विकास के कार्यक्रमों को जनता के सामने रखती रही हैं। एक दूसरे के प्रति इनका आक्रामक रवैया रहा है तथा एक दूसरे की कमजोरियों को पकड़कर प्रचार और कुप्रचार करती रही हैं।—23

भारत की विदेश नीति में पर्याप्त लचीलापन का भाव रहा है। सन् 1950 के शीतयुद्ध के आतंक में नेहरू ने देखा कि अमरीका सबसे ताकतवर है और उसका शिकंजा कसता जा रहा है तो उसकी ओर उन्होंने तटस्थ रुख नहीं अपनाया। जब 15 जून 1950 में उत्तरी कोरिया ने दक्षिणी कोरिया पर आक्रमण कर दिया तथा अमरीका युद्ध में कूद पड़ा तो भारत ने अमरीकी हस्तक्षेप के पक्ष में मत दिया।—24 इसी प्रकार सन् 1956 में हंगरी में रूसी हस्तक्षेप पर चुप्पी साध ली।—25 इन अन्तर्विरोधों के लिए मात्र सरकार ही दोषी नहीं है आर्थिक स्थिति के पिछड़े राष्ट्र से और क्या उम्मीद की जा सकती थी? इस सबके बावजूद भी नेहरू जी इन्डोनेशिया की स्वतन्त्रता की वकालत करके, जिनेता सम्मेलन और बाहुरंग सम्मेलन आदि को सफल बनवाकर विदेशों में भारी प्रसिद्धि प्राप्त की।

अंग्रेजों द्वारा प्रदत्त साम्प्रदायिक भावना पाकिस्तान के अलग हो जाने पर भी बनी रही। वर्गगत स्वार्थों ने धर्म निरपेक्ष राजनीतिक संगठन का आधार बनाया।—26 'साम्प्रदायवाद' लोकतंत्रीय राष्ट्रवाद के विरुद्ध स्थापित अभिजात वर्ग को राजनीतिक प्रतिक्रिया भी एक समुदाय की धार्मिक भावना की राजनीतिक अभिव्यक्ति नहीं।—27 जातिवाद, कौमवाद का प्रयोग चुनावों में किया जाता रहा। इस तरह राजनीतिक क्षेत्र में पर्याप्त असरवाद फैल गया था। राजनीतिक दल जनता के अधिकारों के लिए व्यावहारिक रूप में संघर्षरत नहीं थे। सत्ता पर पहुँचने के लिए सभी पार्टियाँ लालायित थीं। मुक्तिबोध के साहित्य में राजनैतिक स्तर की विशेष महत्ता है। राजनीतिक क्षेत्र में व्याप्त अवसरवाद, भ्रष्टाचार, पद-लालसा खोखली नारेबाजी के अनेक सन्दर्भ उनके साहित्य में मिलते हैं। भारतीय नेताओं की उपदेशात्मकवृत्ति पर इन पक्तियों में व्यंग्य किया गया है—

लगता था कि वह भाषण है। उसमें उपदेश दिये जा रहे थे। राष्ट्र के निर्माण के लिए नवयुवकों को तैयार रहना चाहिए। समाज के पुनर्निर्माण के लक्ष्य की प्राप्ति के सरकारी प्रयत्नों में सहयोग कीजिए आदि—आदि। मैं सोचने लगा कि ये शब्द अपने में अर्थवान होते हुए भी कितने निरर्थक हैं। उन्हें पढ़कर या सुनकर हमारे नवयुवक को ऐसा नहीं मालूम होता जैसे उनकी जिन्दगी की बात हो रही हो।—28

मुक्तिबोध ने नेताओं की सत्ता लालसा की ओर 'बीकर — डायरी' में संकेत किया है। जन-कल्याण के कार्यों से दूर नेताओं को चुनाव जीतने और सत्ता में पहुँचने के लिए जनता में प्लेटफार्म की जरूरत है। वीरकर से एक नेता का पुत्र अपने पिता को जनता में प्लेटफार्म दिलवाने का अनुरोध करता है। मुक्तिबोध टिप्पणी करते हैं: जी हाँ, जनता में उनको प्लेटफार्म नहीं मिल पाता इसलिए वे आजकल भूदान-आन्दोलन में काम कर रहे हैं।—29 भारतीय राजनीति में जाति अब तक एक महत्वपूर्ण भूमिका निभाती रही है। चुनावों में जातिवाद का व्यापक उपयोग किया जाता है। चुनाव क्षेत्र

मे प्रमुखता जिन जाति की सख्या अधिक होती है राजनीतिक पार्टियों उस जाति के व्यक्ति को अपना उम्मीदवार चुनती है। नौकरी तथा अन्य क्षेत्रों में जातिवाद और भाई भतीजावाद जोड़ पकड़ रहा है।—30

‘उपसहार कहानी अवसरवाद सत्ता प्रेम तथा अन्य राजनैतिक हथकण्डों को प्रकाश में लाती है। जनतंत्र के नाम पर चल रही तानाशाही की झलक एक पात्र का यह कथन—

“हमारे शासक भी जनतंत्र का उपयोग करते हैं? जननेता बने फिरते हैं। गुण्डा एकट कहाँ—कहाँ किस—किस पर लगाया गया है, जानते हैं आप? विरोधी पार्टियों के नेताओं और कार्यकर्ताओं पर केवल नहीं, पुराने कांग्रेसी कार्यकर्ताओं पर जो सत्ताधारी दल के खिलाफ बोलते और कार्य करते थे उन पर भी लगाया गया है।—31

मुक्तिबोध 15 अगस्त 1947 को मिली स्वाधीनता के वास्तविक इतिहास से परिचित थे। उन तथ्यों से बिज्ञ होने के कारण ही वे कह सकें कि ‘जिस भ्रष्टाचार, अवसरवादिता और अनाचार से आज हमारा समाज न्यस्त है उसका सूत्रपात बुजुर्गों ने किया है। स्वाधीनता प्राप्त के उपरान्त भारत में दिल्ली से लेकर प्रान्तीय राजधानियों तक भ्रष्टाचार और अवसरवादिता के जो दृश्य दिखाई दिये उनमें बुजुर्गों का बहुत बड़ा हाथ है। 32 मुक्तिबोध प्रतिक्रियावादियों द्वारा फैलायी गयी भ्रांतियों के प्रति सचेत रहने के लिए नवोदित साहित्यकारों को यह बताते हैं कि जनता की राजनीति और जनोन्मुख साहित्य का स्रोत एक ही है और वह है— आज का यथार्थ

आज का यथार्थ कोई रहस्यवादी धारणा नहीं है, जिसको समझने के लिए इडा, पिंगला, सुषुम्ना नाडियों को तीव्र करना जरूरी हो आज का यथार्थ जनता के जीवन का यथार्थ है जो हम रोजमर्रा जीते हैं। यदि हमारी काव्यप्रेरणा वस्तुतः जनजीवन से उद्भूत हुई हो तो जनजीवन की वर्तमान परिस्थितियाँ और कष्टों का कारण भी हमारी अनुभूति क्षेत्र का अंश होगा अर्थात् इंसानियत को तबाह करने वाले रावणों, उनके सिपहसालारों और

दासो के जन विरोधी षड्यंत्र भी हमारी अनुभूतियों के अग होंगे आज बौद्धिक स्तर पर नहीं वे हमारे हृदय और आत्मा के समस्त अभिप्रायों में लीन हो जाएंगे। जब वे लीन होंगे तब स्थायी भाव होगा— घृणा, घृणा और भयानक घृणा। तथा उनके नाश का सकल्प॥ देशभक्ति का अर्थ— जनभक्ति होगा। अतएव राजनीति और साहित्य मात्र अभिव्यक्ति में भिन्न है उनका मूल है— आज का यथार्थ यानी जन जीवन का यथार्थ उसके लक्ष्य उसके अभिप्रेत, उसके संघर्ष।—33

मुक्तिबोध उन पत्रकारों, साहित्यकारों और राजनीतिज्ञों को आड़े हाथों लेते हैं, जो अपने अस्तित्व को बनाए रखने के लिए परंपरा के नाम पर कालपनिक नैतिकता की दुहाई देकर नौजवानों को गुमराह करना चाहते हैं। पुराने शहीदों, भगत सिंह, बोस गदर पार्टी की यशोगाथा से नौजवानों के जरिए उनकी उलझनों को दूर नहीं किया जा सकता। बड़े चलो बहादुरो, बड़े चलो इसका असर कुछ नहीं होगा।.. महंगी शिक्षा, फिर नौकरी, करो और पैसा लाओ की घर से मॉग, परिवार का असन्तोष, विक्षोभ, अन्याय, भूख, दरिद्रता का असर उनकी मनोदशाओं पर पड़ता है और पेशा चुनने की सहूलियत नहीं मिलती।—34 जटिल जीवन परिस्थितियों में, दिन गुजारने वाली पीढ़ी में विकास का रास्ता खोजने के बजाय उसे सिर्फ सीख देने की हिमाकत माननेवाले सत्ता-धारियों के सामने मुक्तिबोध चुनौती छोड़ देते हैं— जो समाज और राज्य नौजवानों को सतत् उन्नतिशील पेशा नहीं दे सकता, वह राज्य और वह समाज टिक नहीं सकता। इतिहास में विशाल हाथ उसकी कब्र खोदने के लिए बड़ा भारी गड्ढा तैयार कर रहे हैं—35 इन सारे सवालियों का हल मुक्तिबोध के वर्गहीन समाज की स्थापना के प्रयत्नों में नजर आता है। देश के सत्ताधारी दल से भी यह तथ्य छिपा नहीं था लेकिन उसकी कथनी और करनी में मुक्तिबोध साम्य नहीं ढूँढ पाते हैं। फलता-काग्रेस के हैदराबाद अधिवेशन के स्वागताध्यक्ष के वक्तव्य पर टिप्पणी करते हुए उन्होंने आशंका व्यक्त की है— “चूँकि वर्गहीन समाज आज के युग की

सबसे बड़ी पुरार है इसीलिए कांग्रेस भी अपना ध्येय वर्गहीन समाज बनाना चाहती है। पर प्रश्न उठता है कि क्या घोर पूँजीवाद व्यवस्था पर आधारित कांग्रेस सगठन जनता को सिर्फ अपने ध्येय में परिवर्तन के आधार पर अपनी ओर आकर्षित कर सकता है?—36

कहने की आवश्यकता नहीं कि समाजवाद के दर्जनो रूप आए—गये, हुए लेकिन देश में सामाजिक—आर्थिक साम्य स्थापित करने की समस्या आज भी ज्यों की त्यों बनी हुई है और इसके हल की पुकार के सामने आकर्षक सिद्धान्तों के नमूने बराबर पेश होते रहते हैं। शाब्दिक धोखों के प्रति मुक्तिबोध अत्यधिक सजग—सतर्क रहे हैं। राजनीति के धोखों को साहित्यिक क्षेत्र में उतरते देखकर वे उनके इरादों को एकदम भोंप लेते हैं—‘राजनैतिक क्षेत्र की अवसरवादी प्रवृत्तियों के फलस्वरूप हमारे यहाँ एक नयी जाति पैदा हुई है, जिसे हम दादाओं की जाति कहते हैं। हमें दादाओं की जरूरत नहीं, भाइयों की जरूरत है। दादागीरी से हमारा मतलब ऐसे लोगों से है जो अपने नेतृत्व के लिए जीते हैं। पुराने साहित्यिक दद्दा अब लेखकों से प्रेम भले ही निभाए और नौजवान लोग भी भारतीय सस्कारों के अनुसार उन्हें अवनत हृदय प्रणाम करें किन्तु जहाँ तक प्रेरणा की स्रोतस्थली का सम्बन्ध है उसने अपना हिमालय खोल लिया है।—37

मुक्तिबोध नयी साहित्यिक जिन्दगी के लिए नये प्रकार की सस्थाओं की जरूरत का अनुभव करते हैं जनवादी सांस्कृतिक गोष्ठियों की रूपरेखा तैयार करते हैं, नयी जिन्दगी के अनुरूप नयी साहित्यिक प्रतिभाओं को प्रेरित करते हैं।

‘नर्मदा की बानी’ काव्य सकलन की योजना प्रस्तुत करते हुए वे लिखते हैं— सवाल यह है कि वे अनुभव क्या हैं, जिन्हें शब्दांकित करने के लिए हमें पुराने से ज्यादा मदद नहीं मिल सकती? ये अनुभव निश्चय ही हमारे व्यक्तिगत होते हुए भी अपनी कठोरता और उग्रता के गुण उन्होंने सामाजिक परिस्थितियों से पाया है— भयानक शोषण, बेहद गरीबी,

प्रतिक्रियावादी शक्तियों की जिज्ञासा अवसरवाद, और उनके विरुद्ध नयी ताकतों की चुनौती। जिहाद बोलने के लिए जो वैज्ञानिक बुद्धि और सामाजिक राजनैतिक आत्मगतचेतना की आवश्यकता होती है वह प्रारम्भिक रूप में ही हममें विराजमान है। इस प्रारम्भिक अवस्था को शीघ्र ही पार करने का सतत उद्योग होना चाहिए।—38

ध्यातव्य है कि यहाँ मुक्तिबोध की यत्नीशीलता अपने युग— प्रकार के अनुरूप रही है जबकि उसके समकालीन, सहधर्मा कहलाने वाले व्यक्ति अपना घर बसाने में लगे हुए थे। जिन्दगी में नये तकाजों को मुक्तिबोध सांस्कृतिक रूप देना चाहते हैं। इसलिए जहाँ जैसा अवसर मिलता है, वे उसके लिए प्रयत्नशील हो जाते हैं। यहाँ तक कि त्यौहारों की सांस्कृतिक पृष्ठभूमि के सन्दर्भ में भी वे इस तथ्य पर जोर देते हैं कि— “आवश्यकता इस बात की है कि हम नयी सामाजिक आवश्यकताओं के अनुसार जनता के हित की दृष्टि से अपने सांस्कृतिक कार्यक्रमों में परिवर्तन करें।—39

सार्वजनिक समस्याओं के प्रति मुक्तिबोध की संपृक्ति का ही यह परिणाम है कि उनकी सारी प्रतिक्रियाएँ जन—साधारण के योग—क्षेम की भावना से अनुशासित हैं।

इस स्थल पर यह प्रश्न उठाया जा सकता है कि क्या कारण है जो मुक्तिबोध हर मामले में प्रचारवादी ढंग से सोचते हैं? हमें यह ध्यान रखना चाहिए कि मुक्तिबोध की ये प्रतिक्रियाएँ भिन्न—भिन्न समय पर भिन्न—भिन्न अवसरों की माँग के अनुसार भिन्न—भिन्न प्रयोजनों से व्यक्त हुई हैं, ऐसा भी लग सकता है कि उनकी विचार प्रणाली इस कदर नियमित हो गयी है कि वे मार्क्सवादी सत्य की एकमात्र कसौटी मानते हैं। किन्तु यह भी सच नहीं है कि वे अपनी विचार प्रणाली के प्रति ईमानदारी का निर्वाह करते हैं? और यह भी कम महत्वपूर्ण नहीं है कि उनकी प्रतिक्रियाएँ भारतीय परिस्थितियों के वास्तविक सन्दर्भों से जुड़ी हुई हैं।

यही कारण है कि कम्युनिस्ट के मुक्तिकारी आन्दोलन को चीन और रूस की भारत के प्रति तत्कालीन 'सहानुभूति को वे भारतीय परिस्थितियों के सन्दर्भ से जोड़ते हैं, यह आकस्मिक नहीं है चीन और रूस भारत को अपना मित्र समझते हैं। स्टालिन ने यह कहा था कि ब्रिटिश साम्राज्य की कड़ी भारत में टूटेगी। लेकिन भारत की राज्य-क्रान्ति की धारा को ध्यान पूर्वक देखता रहा— समस्त औपनिवेशिक देशों में भारत ही उन्नत पूँजीवादी तथा राष्ट्रवाद है। यह देश साम्राज्यवादी तथा उनकी अधीनता में काम करने वाले सामन्तवादी तत्वों के अन्तर्राष्ट्रीय कुचक्र से लड़ सकता है। इतिहास उसे इन कुचक्रों से लड़ाएगा। चीन और रूस भारत को अपने मित्र के रूप में न केवल नेहरू के कारण देखते हैं वरन् भारत की इस सामाजिक—ऐतिहासिक विकास—भूमि के कारण भी देखते हैं।—40

मार्क्सवाद के प्रति गहरी आस्था के कारण मुक्तिबोध रूसी और चीनी साहित्य से भी संपर्क बनाए रखते हैं उनके पुराने लेखकों से अपने यहाँ के लोको की तुलना करके वे यह निष्कर्ष निकालते हैं कि व्यवस्था की समानता एक ही प्रकार का आक्रोश पैदा करती है। लू—हसन की कहानियों का विश्लेषण करते एक अन्त में वे लिखते हैं— 'मनुष्य—द्वेषी' —अधरे — भरी जन्दगी में एक बुद्धिवादी की चिन्ता। क्या यह स्थिति आज हमारे भारतीय बुद्धिवादी नौजवान की वास्तविकता नहीं है, जिसके जीवन के सारे मार्ग बन्द हो गए हैं? मुझे यह कही नहीं मालूम हुआ कि लू—हसन में प्रचारवाद है। उससे और गोर्की से कही अधिक प्रचार 'प्रेमचन्द्र में है।—41

चीनी लेखक लू—हसन की पागल—आजादी की डायरी जो सन् 1918 में लिखी गयी थी हिन्दुस्तान के एक कोने में बैठे हुए—मुक्तिबोध के मन में एक खलवली मचा देती है, जी हाँ, 'शायलाक ने वसानियों से सिर्फ एक पौण्ड गरम—गरम जीवित देह का मांस मांगा था लेकिन आज के हिन्दुस्तानी शायलाक तो पूरी की पूरी देह मॉग रहे हैं।'— 42 मुक्तिबोध की ऐसी धारणा में अतिरजना उन्हीं लोगों को प्रतीत होगी जिनके गले में मानवीय

आकाक्षाओं के प्रश्न नहीं अटकते हैं क्योंकि उनका पेट ऊपर तक भरा रहता है। ऐसे लोगो का 'परसीक्यूशन' होने की स्थिति और उससे उत्पन्न मानसिक विक्षेप का प्रश्न ही नहीं उठता।

मुक्तिबोध के विचार से बहुधा ऐसा लगता है कि वे लोहे को लोहे से काटने का पक्ष लेते हैं। यदि प्रचार का ही प्रश्न ले तो वे भारत सरकार को ही इस मामले में दोषी ठहराते हैं— समाज के पुनर्निर्माण की प्राप्ति के लिए सरकारी प्रयत्नों से सहयोग कीजिए— शब्द अपने आप में अर्थवान होते हुए भी कितने निरर्थक हैं।

शब्द जितने पीटे जाते हैं उतने ही बजते हैं, बोलते नहीं। शब्दाडम्बर से जनता का दिल नहीं बदला जा सकता।—43

यहाँ। मुक्तिबोध का लक्ष्य यह रहा है कि शब्दाडम्बर का भोपू बजाने वालो का गला दबाया जाये, सिद्धान्त को व्यवहार की कसौटी पर रखा जाये। जनता की मुक्ति के ठोस उपाय निकाले जाये। निःसन्देह मुक्तिबोध में अमेरिका—ब्रिटेन की अपेक्षा समाजवादी देशों के साथ भारत के राजनैतिक सम्पर्क को लेकर एक हिमायती आग्रह रहा है और इसी में उन्हें भारतीय जन—विकास की संभावना नजर आती है बुलगानिन—खुश्चेव आगमन पर जब कुछ रूप—विरोधी लोगो ने इन नेताओं के स्वागत के सन्दर्भ में सरकारी प्रयत्न को 'स्कूली बच्चों का राजनैतिक शोषण' करार देकर निन्दा की, तब मुक्तिबोध ने उन लोगो का विरोध अपने ही ढंग से किया, लोगों का ध्यान रूसी नेताओं के सवागत में बच्चों के राजनैतिक शोषण पर तो चला गया किन्तु वे होटलों में काम करने वाले उन बालकों की अवस्था से उदासीन रहते हैं जिनका रात—दिन आर्थिक—शोषण होता रहता है। ये लोग उन अमेरिकी और भारतीय फिल्मों की निन्दा नहीं करते थे जो भारतीय जनता की अभिरुचि को नष्ट करती हैं इसके विपरीत संस्कृति के नाम पर भारतीय जनता को अन्तर्मुखी बनाने का कुचक्र चलाते हैं। लेकिन जो जनता जिन्दगी की भाग—दौड़ और शोरोगुल में पड़ी होकर भी कुछ सोचने के लिए विवश

हो जाती है वह यह जरूर मानती है कि उसे अन्तर्मुख होने के लिए समय और फुरसत चाहिए। लेकिन ऐसा अवसर उसे कौन देता है। यदि फुरसत मिली तो भोजन नहीं मिलता।—44

मुक्तिबोध की प्रतिक्रियाओं की यह विशेषता रही है कि उसमें सामान्य समाचार पत्रीय बातों को पकड़कर सामाजिक और आर्थिक भूमिकाओं का निरूपण करने का प्रयत्न ही प्रधान रूप ले लेता है। मुक्तिबोध भारत में समाजवादी व्यवस्था के लिए ब्रिटिश और अमेरिकी पूँजी की बाढ़ को जिनकी उन दिनों अबाध गति रही थी खतरनाक समझते हैं। असल में भारत में पूँजी तीनों ढंगों से लगाई जा रही थी। अगर भारत में रूसी इस्पात कारखाना सरकारी औद्योगिक क्षेत्र में खुल रहा है बिडला, ब्रिटिश सहायता से नया इस्पात कारखाना खोल रहा है। हाल की खबर है कि भारत सरकार ने अमेरिकी पूँजी 'प्राइवेट-ट्रीटमेंट-गारंटी स्फार्म' मंजूर कर ली है यानी यह आगामी पचीस वर्ष तक अमेरिकी पूँजी की राष्ट्रीयकरण न करने की गारंटी लेगी। ये गारंटी देने पर, अरबों रुपये की अमेरिकी पूँजी निजी तौर पर भारत में लगेगी। केन्द्रीय सरकार के सलाहकारों पर ब्रिटिश और अमेरिकी पूँजी का बहुत प्रभाव है।— 45 अमेरिकी और ब्रिटिश पूँजी की बाढ़ को देखकर मुक्तिबोध की लगता है कि भारत में आगामी पचीस—तीस वर्षों के लिए समाजवादी ढंग टल गया है इधर वे देखते हैं कि धनी—निर्धन के बीच से खाइ गहरी होती जा रही है, उच्चवर्ग और निम्नवर्ग के बीच की दीवार बढ़ती जा रही है, भूदानयज्ञ के बावजूद जमीन का संघर्ष जारी है, सहकारी बैंको और प्राथमिक शाखा समितियों पर भी धनी किसानों का वर्चस्व हो गया है, उच्चवर्ग का ही ऊँचे पदों पर प्रभुत्व बना हुआ है, बहुमत से पार्लामेंट में चुनकर चाहे जो आयेँ, राजसत्ता के संचालन और आर्थिक संतुलन का कार्य इसी उच्च वर्ग के हाथों में है ऐसी स्थिति में समाजवादी समाज—रचना के लिए चाहते हैं कि देश कि देश के अर्थ तंत्र पर अप्रत्यक्ष रीति का यह अधिकार न रहे बल्कि जनता द्वारा चुनी हुई सरकार का सीधा कब्जा हो,

जिससे देश का बहुमत अर्थ तत्र पर भी अधिकार बनाए रखे और बहुमत के नाम पर उसे सिर्फ मत-दान तक ही सीमित न माना जाये।—46 मुक्तिबोध साहित्यकार थे, किन्तु जैसा कि पहले भी जिक्र आया है, वे इस बात से इनकार करते हैं कि साहित्य का सबध किन्ही वाछनीय स्थितियों के चित्रण से है बल्कि वे इस चतुर्दिक भारतीय समाज की समस्याओं का भी साहित्य से गहरा ताल्लुक मानते हैं, कम से कम इनकी जानकारी तो वे हर साहित्यकार के लिए, जिसे अपने देश की धरती से ही नहीं, जिदा सवेदनाओं से पा लेना है, महसूस करना और अपनी अभिव्यक्ति का विषय बनाना जरूरी समझते हैं।

मुक्तिबोध लिखते हैं— मुझसे कहा जायेगा कि यह तो राजनीति हुई साहित्य नहीं रहा किन्तु वस्तुस्थिति यह है कि जनता की राजनीति और जनोन्मुख साहित्य का स्रोत एक है। हम छोटी जगहों के साहित्यिक भले ही 'सडक छाप' समझे जाये' जनता के लिए साहित्य' का आन्दोलन उठाएंगे और म्युनिसपल कंदील के नीचे, बरगद तले, और जहाँजहाँ जगह मिल सकेगी आपस में मिलकर यह तय करेंगे कि हमें जनता का जीवन चित्रण करना है। 47. अन्यथा भाव से दूसरों की निन्दा करना हमारे जनतन्त्र के अन्तर्गत है। मैं नहीं कह रहा हूँ मैं ही सही हूँ। दूसरों की दृष्टि के प्रति हृदय की नम्रता अत्यन्त आवश्यकता है। प्रोफेसरों के प्रति मैं नम्र हो सका, वे अपनी घृणा के प्रति भी सच्चे नहीं हैं।—48 यहाँ मुक्तिबोध की नम्रता सचमुच दर्शनीय है। इस प्रकार की तिरछी-सीधी मार देने से वे नहीं चूकते हैं इस निडरता के पीछे जनोन्मुख ध्येय के प्रति उनकी गहरी निष्ठा का जोर रहा है।

राष्ट्रीय-अंतर्राष्ट्रीय घटनाचक्रों से लेकर अपने आस-पास के परिवेश के प्रति मुक्तिबोध की प्रतिक्रियाएँ इस बात को भ्रमित करती हैं कि उनका अपने दृष्टिकोण की धुरी पर सोचना-विचारना निर्जन शून्य की उपज नहीं है। अपने जीवनानुभावों को अधिकाधिक विकसित रूप देने के लिए वे अपने

युग के प्रति सचेत होकर की गयी सीधी-सीधी प्रतिक्रियाओं को भी महत्वपूर्ण मानते हैं दुनिया में जो कुछ हो रहा है उसको लेकर प्रतिक्रिया तो मन करता ही है, उसकी प्रतिक्रिया सवेदनात्मक और ज्ञानात्मक होती है, इसीलिए 'ये प्रकट की जाये, 'ये नहीं' का प्रश्न अप्रसांगिक हो जाता है सही-गलत का सोचना विचारना निर्जन-शून्य में असंभव है। निराकार मानवता के हिमायती यदि मुझे किसी 'वाद' के घेरे में फसा हुआ समझते हैं तो मेरा उनसे कहना है कि आप लोग सिद्धान्त को व्यवहार की कसौटी पर और व्यवहार को सिद्धान्त की कसौटी पर कसना नहीं चाहते हैं।—49 आनी प्रतिक्रियाओं को लेकर मुक्तिबोध के मन में आत्मसजगता का भाव सर्वत्र विद्यमान रहा है कि इसलिए वे आत्म औचित्य की ओर भी प्रवृत्ति पाये जाते हैं। यहाँ भी कि उनकी प्रतिक्रियाएँ भले ही गैर साहित्यिक विषयों से सम्बन्धित हों, उनके साहित्यिक रूप का स्वाभाविक समावेश वहाँ हुए बिना नहीं रह पाता है, बल्कि अवसर मिलते ही वे एक साहित्यिक की हैसियत से बोलने लगते हैं। इसी सदर्भ में सवेदना के काल्पनिक आदर्शीकरण और व्यक्ति की अपनी स्थिति का प्रश्न उपस्थित होता है। प्रभाव का जितना महत्व है उतना ही व्यक्तित्व की सतह का भी महत्व है ऊँचे साहित्यकार भी जब असलियत को मनुष्य के यथार्थ को अपनी संकुचित सवेदनाओं झूठी पीड़ाओं और अहग्रस्त भावनाओं का आदर्शीकरण करते हुए दुनिया को देखता है, तब लेखक के प्रतिभाशाली होने के कारण उसका चित्रण कार्य प्रभावशाली होते हुए भी उस प्रभाव के गुण ऐसा न होगा जो मनुष्य को पिघलाकर उसकी आत्मा को उन्नत बनाये।—50 साहित्यकार के व्यक्तित्व की सतह का सम्बन्ध केवल प्रतिभा के बल पर अपनी संकुचित सीमाओं की अभिव्यक्ति से नहीं है, जब तक वह अपने चारों ओर के मानवीय विकास कार्यों के प्रति संवेदनशील नहीं है, तब तक जीवन के वास्तविक मर्म का उद्घाटन करने में भी वह असमर्थ ही बना रहेगा।

मुक्तिबोध देश के ह्रास को ही नहीं देखते रहे हैं, वे विकासात्मक कार्यों के प्रति भी उत्साहपूर्वक सोचते हैं। उन दिनों प्रधानमंत्री ने यह कहा था कि टेकनॉलिजकल रिवॉल्यूशन के इस जमाने में जब तक देश अपने विकास मार्ग में आगे बढ़ रहा है तब इस विशाल निर्माण कार्य में जिन-जीवन मूल्यों का उन्मेष होता रहा है उनका आविर्भाव साहित्य में भी होना चाहिए। मुक्तिबोध लिखते हैं— प्रधानमंत्री के वक्तव्य की ध्वनि यह थी कि 'ऐसी स्थिति में ही साहित्य देश के सांस्कृतिक विकास में योगदान दे सकता है। प्रधानमंत्री के इस महत्वपूर्ण वक्तव्य की चर्चा हिन्दी पत्र-पत्रिकाओं में मुझे आज तक देखने को भी नहीं मिली। शायद चर्चा के योग्य यह विषय नहीं समझा गया। हिन्दी के साहित्यिक पार्लामेंट में रेडियो विभाग में, पुरस्कार-वितरण समितियों में, और प्रकाशन-विभाग में डंटे हुए हैं बहस के अभाव का कारण यह भी हो सकता है कि साहित्यकारों का मत यह रहा है कि देश के विकास के स्वप्न से साहित्य का कोई भीतरी सम्बन्ध नहीं है।—51 जीवन में आए जिन नए तत्वों से जनता का जीवन प्रभावित होता है उनके सौन्दर्य को यदि हृदयंगम नहीं किया जाता है तो सौम्यपद्धति में लिखना सिर्फ एक व्यवसाय का रूप ले लेता है। जीवन की नवीनता में सौंदर्य को न देख पाना स्वार्थ में सिमटे रहने का ही परिणाम है। मुक्तिबोध राष्ट्र के औद्योगिकरण को सांस्कृतिक आध्यात्मिक जीवन पर संकट मानने वालों और उसे आंतरिक व्यक्तित्व का विनाश समझने वालों के पक्ष में नहीं है। राष्ट्रीय विकासशील आयोजन, उन्नति, निर्माण प्रगति, यात्रिक विकास सहकारिता, वैज्ञानिक अनुसंधान से लेकर सह-अस्तित्व और पचशील तक उन्हें आकर्षित और प्रभावित करते हैं, किन्तु उन्हें सिर्फ इस बात का अफसोस जरूर रहता है कि 'दीना-झपटी' की प्रवृत्ति के कारण इनका सारा स्वाद ऊपर ही ऊपर लपक लिया जाता है, जन-साधारण का जीवन उससे वंचित रह जाता है।—52 इस प्रकार अपने युग की राष्ट्रीय प्रगतिशील विकासधारा के साथ मुक्तिबोध का रुख सदैव जनोन्मुख रहा है।

मुक्तिबोध की अधिकांश सामयिक प्रतिक्रियाएँ उनके मार्क्सवादी दृष्टिकोण से उद्गत हुईं और अपने इसी दृष्टिकोण के कारण समाजवादी देशों और कम्युनिस्ट पार्टी के प्रति उनमें सहानुभूति का भाव रहा है किन्तु इसका तात्पर्य यह कदाचित नहीं है कि समाजवादी देशों या कम्युनिस्ट पार्टी का सभी नीतियों का वे अधाधुनिक समर्थन करते हैं अपने देश के सामान्य जनो को मानवोचित जीवन का अवसर सुलभ हो, यही मूलतः अपना लक्ष्य रहा है और इस लक्ष्य की पूर्ति के लिए वे उन देशों और उन संस्थाओं के साथ जुड़ने में ही कल्याण मानते हैं जो वर्गहीन समाज के निर्माण का आधार लेकर चल रहे हैं। नेहरू के प्रति मुक्तिबोध की आस्था का मूल कारण भी उनके द्वारा समाजवाद का समर्थन करने-कराने की प्रवृत्ति से रहा है, अन्यथा न वे भ्रष्टाचारी गुट-दबावों से घिरे नेहरू का कभी पक्ष लेते हैं। न कम्युनिस्ट देशों की तानाशाही का समर्थन करते हैं। वे यह अच्छी तरह समझते हैं कि 'स्तालिन ने भले ही किसी खास वजह से कठोर शासकीय यंत्र की परम्परा पैदा कर दी हो, लेकिन मार्क्सवादी सिद्धान्तों के अनुसार कम्युनिस्ट पार्टी के भीतर तानाशाही नहीं चल सकती।—53 मुक्तिबोध ने यह बात भी कही है कि प्रत्येक बड़ा देश आज अपनी पुरानी नीतियों को या तो बदलने के लिए मजबूर हो गया है या बदलता जा रहा है। आज नहीं तो कल रूस का कदम जब जहाँ तक जनतांत्रिक किया गया है तो उसे ओर भी किया जाए। दुनिया के बदलते तैवर को रूसी शासक अपने नौजवानों से छिपाना चाहते हैं, जब कि वे असल में छिप नहीं सकते। आज उसे सिद्धान्त से अधिक व्यावहारिक लक्ष्यों की पूर्ति करना जरूरी हो गया है, इसलिए वह वैचारिक क्षेत्र में पैदा हुईं हलचलों से काफी लापरवाह होकर काम कर रहा है। लेकिन, वह अधिक दिनों तक ऐसा नहीं कर सकता.. 54 रेजिमेंटेशन को मुक्तिबोध कदाचित ही स्वीकारते हैं, उनका आग्रह व्यक्ति स्वातंत्र्य का समुचित अवसर प्रदान करने वाले जनतांत्रिक समाजवादी व्यवस्था की ओर रहा है। कोई भी व्यक्ति, विशेषकर लेखक अपनी कल्पना की सृष्टि नहीं

होता। वह अपने यथार्थ की सृष्टि है और उस यथार्थ को आद्यान्त करने के लिए उसका अपनी धरती पर स्थित होना बहुत-बहुत जरूरी है, अन्यथा उसकी हर बात अजनबी बन कर रह जाएगी। मुक्तिबोध मार्क्सवाद को भारतीय संदर्भ में परखते हैं, इसलिए उनकी प्रतिक्रियाये उधार लिये नारो की तरह रग-रगाई थोपी गई नहीं हैं। अपनी बुनियाद पर खड़े होकर वे चारो ओर देखते हैं। मार्क्सवाद का आधार लेकर चलने वाले कम्युनिस्टो और प्रगतिवादी साहित्यिको के कारनामो से परिचित होकर उन्हें लगता है कि उस वैज्ञानिक जीवन-दृष्टि का वास्तविक प्रयोग करने-कराने की बजाए हमारे यहाँ उसके व्यावसायीकरण ही अधिक होता रहा है। चीना-झपटी की प्रवृत्ति के नित्य-निरन्तर पनपते रहने के कारण देश में एक भी ऐसा आन्दोलन या संगठित शक्ति का उभार पैदा नहीं हुआ, जो सामूहिक रूप से सामान्य जनो तक आजादी का वास्तविक अर्थ प्रेषित कर सकता। नयी पीढ़ी सिंहासनो पर बूढ़े गिद्धो का मनोरंजन स्वाग ही देखती रही। पद, ख्याति और ऊपर उठने की लालसा का कुत्सित परिणाम यह होता है कि राजधानी में 'बड़े-बड़ो की प्रतिभा की मृत्यु हो गयी, राजनीतिज्ञो के साथ साहित्यकार भी डूब गए।' मुक्तिबोध जरूरत से ज्यादा कठोर शब्दो का प्रयोग करते हुए लिखते हैं कि— आज दिल्ली में बूढ़े पके-बाल साहित्यकारो का जमघट इकट्ठा हो गया है। उनका स्वर्गवास नहीं, दिल्लीवास हुआ। अब वे प्रतिष्ठा और सम्मान के स्वर्ग में हैं और उस स्वर्ग में वे अधिक से अधिक आदर-श्रद्धा और पद के लिए राजनीति करते हैं; सूत्र हिलाते हैं, किन्तु सूत्रधार होने के बदले वस्तुतः विदूषक हो जाते हैं 55 जो अपने आपको बचेकर जीते जी स्वर्ग का भोग लेने के चक्कर में पड़े हैं, लक्ष्मी के उन दासो की चापलूसी करके उन्हीं की ओर ताकती हुई जनता की दृष्टि मुक्तिबोध को परेशानी में डाल देती है, हमारे हिन्दुस्तान की जनता आज स्वर्गलोक के सपने देखती है; किन्तु फिलहार वह केवल अपने दुख-दर्द की कराह के अलावा निर्णायक रूप से कुछ कर नहीं पा रही है निश्चय ही,

यदि उसे भारत को स्वाभाविक मानव जीवन का स्वर्ग बनाना है, तो षोषण और अतयाचार के पहाड़ों को चीरकर, नीचे के रेगिस्तान को अपार शक्ति से नयी प्राण-धारा बहानी होगी। तभी हमारे जीवन में मानवोचित स्वाभाविकता और समृद्धि आ सकती है। 56

सच तो यह है कि अनुशासनहीनता की वारदात होती रही, लेकिन उनसे अधेरा और बढ़ता गया, रोशनी की किरण अधेरे में छिप गयी। सत्तधारी दल में आंतरिक फूट के लक्षण साफ-साफ प्रकट हुए, भ्रष्टाचार का निराकरण बार-बार असफल रहा, बल्कि उसका प्रभाव बढ़ता ही गया, प्रगतिशील उद्देश्य अपनी जड़ नहीं जमा सके। मुक्तिबोध पूछते हैं क्या कांग्रेस इस भ्रष्टाचारी दबावगुट से अलग रह सकती है? यही सवाल है जिससे कांग्रेस-नेतृत्व टालता आ रहा है। कांग्रेस की प्रतिष्ठा की हानि की जो घटनाएँ होती जा रही हैं वे तब तक नहीं रुक सकती जब तक कांग्रेस नैतिक रूप से शुद्ध नहीं होती और जनता की भावनाओं का सही प्रतिनिधित्व नहीं करती। 57 जनता की भावनाओं के प्रतिनिधित्व का सीधा मतलब है— उनकी समस्याएं उनकी रोजीरोटी का सवला और मनोवांछित जीवन की सुविधाओं का समुचित अवसर, जिसे आजादी के इतने दिनों बाद तक भी नहीं सुलझाया जा सका है।

सांस्कृतिक परिवेश:

प्राचीन भारतीय-संस्कृति की सबसे बड़ी विशेषता एकदिक कालातीतसत्ता में विश्वास है मानव जीवन का चरम लक्ष्य इस सत्ता को प्राप्त करना था प्राचीन ग्रन्थों में इसका एक मान्यरूप नहीं है इसका स्थान मानव अन्तःकरण में माना गया है। मनुष्य को इसके साक्षात्कार करने के लिए बाह्य और आन्तरिक आचरण की शुद्धता को अनिवार्य बताया गया था। आचरण शुद्धि के लिए यज्ञ, मन्त्र और साधना को माध्यम बनाया जाता था। यह आध्यात्मिक सत्ता मनुष्य के समस्त जीवन को अनुशासित करती थी। भारत में विभिन्न संस्कृतियों का सह-अस्तित्व बना रहा इसके पीछे का कारण

आध्यात्मिक सत्ता के विश्वास के साथ धर्म साधना का वैयक्तिक होना भी था। इसीलिए किसी विशेष देवता की पूजा करना श्रेष्ठ न मानकर आचरण शुद्धि और चरित्र पर विशेष ध्यान दिया जाता था। कुलीनता ऊँच-नीच' को पूर्वजन्म का फल बताकर सघर्ष और हीनता को शामिल किया गया तथा चरित्र को इस जन्म के कर्मों का प्रकाशन बताकर उस अनन्त सत्ता को प्राप्त करने के लिए मनुष्य को अग्रसर किया जाता था। .1

उत्तर वैदिक काल में साधनाओं कर्मकाण्डों और पुरोहितों का प्राधान्य हो गया था जिसके परिणामस्वरूप ईसा पूर्व छठवीं शताब्दी में बौद्ध धर्म का आविर्भाव हुआ इन धर्मों ने वाह्याचारों का विरोध किया लेकिन ये धर्म की आचार शुद्धि और मोक्ष में विश्वास रखते थे। रामायण और महाभारत में बाल्मीकि और व्यास ने मानव के उदात्त रूप में राम और कृष्ण की अवधारणा की है। 'व्यास ने कृष्ण को विशाल धर्म वृक्ष के रूप में देखा है फिर भी इन पात्रों में उदात्ता के साथ मानवीय दुर्बलताएँ भी हैं। 2 तपोवन की कल्पना चित्त के प्रदीप्त सस्कार का प्रतीक है। जिस सस्कार में तप भी है, शान्ति भी है, अटूट विश्वास भरी आत्मीयता भी है और जगत से निरपेक्षता भी है। ...3

भारतीय पौराणिक कल्पना में भारत के अधिष्ठाता देवता के रूप में नर-नरायण की प्रतिष्ठा की गयी है और यह कल्पना की गयी है कि लोग कल्याण के लिए वे बदरिकाश्रम में निरन्तर तप करते रहते हैं।... .

4 कालिदास के साहित्य में देवताओं की कथा द्वारा रूप और सौन्दर्य का अनुपम चित्रण मिलता है। भारवि, माघ, बाण आदि का यही काल है। इस काल में कला, ईश्वर के प्रति समर्पित रही है। विभिन्न रूपों में ईश्वर को स्थापत्य कला के द्वारा मूर्त करने में कलाकार अपने को समर्पित कर देते थे और अपना उदात्तीकरण करके आत्मिक दृष्टि से उच्चतर जीव बन जाते थे—5

ग्यारहवीं सदी के आरम्भ पर तुर्क और अफगानों की विजय होने के कारण भारत में इस्लाम धर्म का राजनीतिक शक्ति के रूप में आगमन हुआ।—6 इधर हिन्दू धर्म अपने कर्मकाण्डों, वाह्याचारों और रूढ़ियों में जकड़ा हुआ था, समाज पर उसका पुराना अनुशासन नहीं रहा था। मुसलमान एक विशेष मत (धर्म) लेकर भारत आये थे जिसकी आडम्बर और कर्मकाण्डों से जकड़े हिन्दू धर्म से कोई समता नहीं थी। सात शताब्दियों तक इन दोनों सांस्कृतियों में श्रेष्ठता के लिए संघर्ष चलता रहा। — 7 इस संघर्ष को रोकने और दोनों में सामंजस्य लाने के लिए प्रारम्भ में भक्ति आन्दोलन के सन्तों रामानन्द “13वीं”, वल्लभाचार्य, “15वीं” और चैतन्य महाप्रभू “16वीं” .. ने प्रयत्न किये। इसके साथ मुगलकाल में अकबर द्वारा स्थापित उदार प्रशासन के अनुकूल वातावरण में हिन्दुओं और मुसलमानों ने एक दूसरे के निकट आकर परस्पर अच्छे गुणों को समझने की चेष्टा की थी।—8

मध्य युगीन साहित्य अपने परिवेश के संघर्ष को शामिल करने के लिए पूर्वकालीन शास्त्रीय मान्यताओं से अलग हटकर आध्यात्मिक सत्ता में आस्था प्रकट करता है। सूरदास, मीराबाई, चैतन्य, ज्ञानेश्वर, भीमदेव, नरसीमेहता और तुकाराम ने आध्यात्मिक सत्ता में विश्वास रखते हुए भी लोक हृदय को प्रभावित करने वाले साहित्य का सृजन किया। उन्होंने अपनी भक्ति पर जोर दिया धर्म पर नहीं। कबीर, दादू, ज्ञानेश्वर तुकाराम जनसाधारण के बड़े हिमायती थे। तुलसीदास उपर्युक्त सन्तों की अपेक्षा रूढ़िवादी कहे जा सकते हैं। उनका साहित्य हिन्दू धर्म की रक्षा में समर्पित है। रामचरित मानस के द्वारा उन्होंने राम को मर्यादा पुरुषोत्तम बना दिया। वस्तुतः साहित्य अपनी सम्पूर्ण इयत्ता में समाज एवं संस्कृति का परिचायक होता है किसी भी अप्रतिहत गति से प्रवाहित काव्य धारा में परिवर्तन का कारण तदयुगीन परिस्थितियाँ एवं मूल्य होते हैं। रचनाकार युगीन भावधारा में परिस्थितियों एवं मानवमूल्यों से असंपृक्त रहकर सृजन कर्म में प्रवृत्त नहीं हो सकता। बदलती

हुई दृष्टि एव टूटती सिमटती सीमाओं के बीच हमारे मूल्य—मान बदल रहे हैं जो कि स्वाभावित ही हैं, क्योंकि हर संस्कृति अधिक उपयोगी विकल्प के उपस्थित होने पर प्रचलित व्यवहार विधियों का त्याग कर देती है ये विकल्प उसके आन्तरिक परिवर्तन द्वारा भी उत्पन्न होते हैं। और वाह्य संपर्क या प्रसार द्वारा भी सामने आते हैं। इससे पूर्व कि हम परिवर्तित होते सांस्कृतिक बोध को रेखांकित करने की ओर बढ़ें हमें संस्कृति एव तत्जन्य सांस्कृतिक अवधारणाओं को जान लेना नितान्त आवश्यक है।

आचार्य प्रवर हजारी प्रसाद द्विवेदी जी ने संस्कृति को मानव की विविध साधनाओं की सर्वोत्तम परिणति कहा है।—9 डा० देवराज के अनुसार संस्कृति का अर्थ है सृजनात्मक अनुचिन्तन, संस्कृति मानव जीवन के सर्वग्राह्य आत्मिक जीवन रूपों की सृष्टि और उपयोग है।—10 ये परिभाषाएँ संस्कृति के सम्बन्ध में अपनी बात रखते हुए भी पूरी तरह से स्पष्ट अवधारणा नहीं दे पाती। पाश्चात्य विद्वानों ने अपनी परिभाषाओं के विषय को स्पष्ट करते हुए लिखा है कि संस्कृति वह जटिल इकाई है जिसके अन्तर्गत ज्ञान, विश्वास, कला, आचार, विधि, रीति एव अन्य क्षमताएँ और अभ्यास सम्मिलित हैं जिन्हें मनुष्य परम्परा से समाज के सदस्यों के रूप में अर्जित करता है। तात्पर्य यह है कि संस्कृतिक सामाजिक व्यवहार परम्परा से अर्जित चिन्तन, अनुभव और व्यवहार संक्षेप में मानसिक और क्रियात्मक व्यवहार की समविष्ट है। मैलिनोवस्की संस्कृति के अन्तर्गत वशुनगत शिल्पतथ्यों, वस्तुओं तकनीकी प्रतिक्रियाओं, धारणाओं, अभ्यासों एवं मूल्यों को समविष्ट करते हैं अर्थात् संस्कृति की सीमाओं में मानव के सकारात्मक विकास में सहयोगी समस्त तत्व समाविष्ट हो जाते हैं। परन्तु विडम्बनाओं की स्थिति यह है कि प्रायः संस्कृति को मानसिक पक्ष या मूल्यों तक ही सीमित रखा जाता है। विचारणीय है कि ये भाव या मूल्य कहाँ आरोपित होते हैं समाज पर ही तो? अतएव समाज एवं उसकी स्थिति—परिस्थिति से अलगाकर संस्कृति को निरूपित नहीं किया जा सकता। व्यक्त

संस्कृति—रीतियो, प्रथाओ, आचारो, कलाओ और विभिन्न प्रकार के शिल्प तथ्यों की समष्टि है। इस प्रकार सांस्कृतिक मूल्य बोध के सदर्थ में हम इन्हीं बिन्दुओं पर केन्द्रित होंगे।

संस्कृति के सम्मुख जब भी अधिक उपयोगी विकल्प आये हैं वह उन्हें अपनी परिस्थितियों के अनुसार आत्मसात् करती गयी हैं वह क्षेत्र चाहे धर्म का हो या दर्शन का, कला का हो या विज्ञान का, आचार—व्यवहार का हो या विचार का, सर्वत्र यह प्रवृत्ति किन क्षेत्रों से या कहाँ से आते हैं यह विचारणीय नहीं होता। भारत के सन्दर्भ में यह तथ्य बड़े स्पष्ट रूप में सामने आता है कि सांस्कृतिक मूल्यों का निर्माण यहाँ किसी एक की बपौती नहीं रहा। सम्राटों की राजधानियों में यदि कला विकास का उत्कर्ष हुआ तो परिव्राजकों की आरण्यक कुटियों में ब्रह्म के साथ तादात्म्य की योजनाओं की स्वीकरणीयता अनुमोदित हुयी, धार्मिक विवधिताओं का एक रूप गाँव के कुटीरों में विकसित हुआ तो दूसरा वृहदीश्वर के महामन्दिर में और तीसरा पुष्कर तीर्थ में। इस सांस्कृतिक साधना में ब्रह्मचारियों से लेकर सन्यासियों तथा चारों आश्रमों के लोगों का और चाण्डाल से लेकर ब्राह्मणायन का योगदान रहा है।11

हिन्दू और मुसलमान संस्कृतियों में सधर्ष के बावजूद आदान—प्रदान का कार्यक्रम चलता रहा था। जिसके लक्ष्यरूप कला, भवन—निर्माण, संगीत और चित्रकला के क्षेत्र में काफी एकरूपता परिलक्षित होती है। .12 स्थापत्य कला, चित्रकला, संगीत मुगल शासन में अधिक विकसित थे।

आधुनिक काल में विज्ञान के उदय ने पुरानी मान्यताओं के समक्ष गहरे प्रश्नचिह्न लगा दिये थे और मनुष्य जिन धर्म—ग्रन्थों में प्रणीत नियमों या आचार—विधानों के अन्तरात्मा को आधारभूमि मानता था वे धीरे—धीरे निरर्थक सिद्ध हो चुके थे। मानवताकाल के उदयकाल में ईश्वर जैसी किसी मनवोपरि सत्ता या उसके प्रतिनिधि धर्माचार्यों को नैतिक मूल्यों का

अधिनायक न मानकर मनुष्य को ही इन मूल्यों का विधायक मानने की प्रवृत्ति विकसित होने लगी थी।' . 13

डार्विन के विकासवाद ने मनुष्य को वनमानुष से क्रमशः विकसित बताकर आध्यात्मिक सत्ता पर पहला प्रहार किया। मार्क्स ने द्वन्द्वात्मक भौतिकवाद और ऐतिहासिक भौतिकवाद द्वारा मानव समाज के विकास का विश्लेषण किया तथा फ्रायड ने मनुष्य के कार्यों को दमित वासना से संचालित बताया। इन तीनों चिन्तनों की अवधारणा और खोजों ने वैचारिक जगत में क्रान्ति ला दी जिसका प्रभाव साहित्य चिन्तन पर भी पड़ा। भाववादी विचार धारा के साथ यथार्थवादी विचारधारा का इस युग में अभूतपूर्व विकास हुआ। कलावादी चिन्तन को एडलर, आस्कर, बाइल्ड और ब्रेडले जैसे प्रतिभाशाली पुरस्कर्ता मिले तो यथार्थवादी साहित्य चिन्तन को मैथ्यू अर्नाल्ड, जानरस्किन, टोलस्टॉय, बेलिस्की, चार्निशवस्की, जैसे प्रतिभा सम्पन्न विचारकों ने विकसित किया। इसी काल में मनोविज्ञान का उद्भव हुआ। मनोविज्ञान के प्रवर्तकों में फ्रायड का स्थान सर्वोपरि है। फ्रायड के मनोविश्लेषण सिद्धान्त से का और साहित्य के सम्बन्ध में भी एक सर्वथा भिन्न और नये दृष्टिकोण का विकास हुआ।... 14

विश्व की गतिविधियों से भारतीय चेतना भी प्रभावित हुई है। राजनैतिक, सामाजिक, साहित्यिक हलचलों और आन्दोलनों से भारतीय बुद्धिजीवी तटस्थ नहीं रह सके। हिन्दी साहित्य पर भी इस वातावरण का प्रभाव—स्पष्ट देखा जा सकता है। बीसवीं शदी के प्रारंभ में हिन्दी साहित्य सामन्तीय बन्धनों से मुक्त होता प्रतीत होता है। भारतेन्दु हरिश्चन्द्र, महावीर प्रसाद द्विवेदी तथा उनके सहयोगियों ने खड़ी बोली को साहित्य की मुख्य भाषा के पद पर प्रतिष्ठित किया तथा साहित्य के माध्यम से राष्ट्रीय चेतना की जागृत और सांस्कृतिक पुनरुत्थान के कार्य को किया।

कविता के क्षेत्र में द्विवेदी युग की इतिवृत्तात्मकता के स्थान पर सूक्ष्म मनोभावों का आविर्भाव हुआ। छायावादी कविता में रहस्यवाद, अध्यात्म,

क्षयशील रोमास और पलायन की प्रवृत्ति के साथ-साथ स्वस्थ सामाजिक तत्व भी थे। प्रगतिवादी कविता ने रूमानी तत्वों के स्थान पर निराला, पन्त और प्रसाद के यथार्थवादी रुझानों को अपनाया और अमूर्तभावुकता का परित्याग कर वास्तविक जीवन जगत को अपना विषय बनाया। तदन्तर प्रयोगवादी कविताओं को प्रतिपादित करने के लिए काव्यकारों ने यथार्थवादी प्रवृत्तियों का विरोध किया . 15

नयी कविता की प्रतिष्ठा के लिए आधुनिकभावबोध, व्यक्ति-स्वातन्त्र, क्षणवाद, रचना-प्रक्रिया, अनुभूति की प्रामाणिकता आदि विशेष शब्दावली का बहुतायत में प्रयोग किया गया। प्रयोगवादी कविता और नयी कवितावादियों ने अनुभववाद और बुद्धिवाद के मेल-जोल पर जोर दिया। रचना-प्रक्रिया के सतर पर भावुकता से पिण्ड नहीं छुटा किन्तु बौद्धिक हुए बिना काम नहीं चल सकता था। . 16

मुक्तिबोध संस्कृति को जड़ स्थिति नहीं निरन्तर प्रक्रिया मानते हैं। वह प्रक्रिया जो विगलित मूल्यों को दोड़कर नवीन मूल्यों से अपने को समृद्ध करती चले इसलिए जब वे सांस्कृतिक परम्परा की बात करते हैं तो जड़ रीति-रिवाजों कर्मकाण्डों और मिथ्या अन्धविश्वासों को उससे अलग कर देते हैं। हमारी सांस्कृतिक परम्परा में से हमें वही भाव आकर्षित करते हैं जो हमारे वर्तमान जीवन के आदर्शों तथा मूल्यों को विकसित करने में योग देते हैं तथा वर्तमान जीवन मूल्यों की स्थिति- रक्षा करते हों। . 17 युगीन परिस्थितियों में बदली हुई अभिरूचि के कारण पुराने मूल्यों भावनाओं का आज वह स्थान नहीं रहा है जो पहले था। मुक्तिबोध लिखते हैं—

‘वर्तमान युग में ऐसे पुराने साहित्य के प्रति व्यापक आकर्षण नहीं रह गया है, जिससे संकुचित .. ’ अथवा कह लीजिए साम्प्रदायिक. . धार्मिक भाव हो, चाहे वे कबीर के हों या किसी दूसरे के। इगला-पिंगला, सुषुम्ना, अनहदनाद आदि पारिभाषिक शब्दावली मान्यविशेष भावोत्तेजना नहीं करती। जनमानस की व्यापक दृष्टि से देखने पर पता चलता है कि बहुत सी

धार्मिक कल्पनाएँ भी आज मृतवत् हैं तथा अभिरुचि भी बदल गयी है। 18 मार्क्सवाद से अनुप्राणित मुक्तिबोध भारतीय संस्कृति की मूल विशेषता अलौकिक सत्ता का अस्तित्व नहीं मानते हैं और धर्म को वर्तमान परिस्थितियों में अनुपयोगी कहते हैं उनके अनुसार धर्म एक समय जनता के उत्थान में सहायक था परन्तु शोषकों ने अपने हथियार की तरह उपयोग किया है।

‘यदि हम धर्मों के इतिहास को देखें तो यह जरूर पायेंगे कि जनता की दुर्व्यवस्था के विरुद्ध उसने घोषणा की, जनता को एकता और समानता के सूत्र में बांधने की कोशिश की, किन्तु ज्यों-ज्यों उस धर्म में पुराने शासकों की प्रवृत्ति के लोग घुसते गये और उनका प्रभाव जमता गया, उतना-उतना गरीब जनता का पक्ष न केवल कमजोर होता गया वरन् उसको अन्त में उच्च वर्गों की दासता धार्मिक दासता भी फिर से ग्रहण करनी पड़ी। 19

मुक्तिबोध के अनुसार सांस्कृतिक साहित्यिक क्षेत्र पर उच्चवर्ग का आधिपत्य होता है। अतः जनता के मनोभाव, उसके कष्ट, उसका संघर्ष उसकी निर्माण क्षमता साहित्य और कला में प्रकट नहीं हो पाती, सांस्कृतिक-साहित्य एकाधिकार रखने वाला वर्ग शेष समाज से अपने को अलग कर अपने वर्ग को विशेष प्रवृत्तियों तथा उन प्रवृत्तियों की आवश्यकताओं को साहित्य में व्यक्त करता है। अतएव शिष्ट साहित्य एक ओर बढ़ता है, समाज के निम्नवर्गों की वास्तविकताओं के अनुसार शोषितों की कला दूसरा मार्ग ग्रहण करती है— यद्यपि यह निम्नवर्गीय कला अपने कुछ उपादान और मूल विचार उच्चवर्गीय श्रेणी से ग्रहण करती है। 20 यदि निम्नवर्ग अपने अधिकारों के लिए कोई आन्दोलन प्रारम्भ करता है तो उच्च वर्ग के लोग उस आन्दोलन में साथ मिल उसे अपने अनुकूल कर लेते हैं। मुक्तिबोध ने भक्ति-आन्दोलन का उदाहरण दिया है:—

‘उत्तर भारत में निर्गुणवादी भक्ति आन्दोलन में शोषित जनता का सबसे बड़ा हाथ है। कबीर, रैदास आदि सन्तों की बानियों का सन्देश,

तत्कालीन मानो के अनुसार बहुत अधिक क्रान्तिकारी था। कुरीतियो, धार्मिक अन्धविश्वासो तथा जातिवाद के विरुद्ध कबीर ने आवाज उठायी। निम्न जातियो मे आत्मविश्वास पैदा हुआ। उनमे आत्मगौरव का भाव हुआ। समाज की शासक-सत्ता को यह कब अच्छा लगता? निर्गुण मत के विरुद्ध सगुण मत का संघर्ष निम्नवर्गों के विरुद्ध उच्चवर्गीय तत्कारशील अभिरुचि वालो का संघर्ष था सगुण मत विजयी हुआ। उसका प्रारम्भिक विकास कृष्ण भक्ति के रूप मे हुआ।. .21

मुक्तिबोध वर्तमान समय मे आये परिवर्तन बदले परिवेश मे सांस्कृतिक विरासत की सार्थकता को निरन्तर परखते रहते है। उन्हे लगा कि अब 'हमे अतीत के रहस्यात्मक जादुई धुंधले सूत्र मन्त्रो को त्याग देना चाहिए 22 मुक्तिबोध विदेशी स्रोतों मे प्रेरणा लेने का विरोध नही करते। आज जब दुनिया छोटी होती जा रही है तो दूसरे के अनुभवो से शिक्षा ओर प्रेरणा लेना गलत नहीं है लेकिन यह ज्ञान और यह प्रेरणा निहित-स्वार्थों के वशीभूत होकर न की जाय उससे समाज-परिवर्तन संघर्ष और निर्माण-प्रक्रिया को बल मिलना चाहिए। मुक्तिबोध ने स्पष्ट कहा कि अपनी भूमि और अपने देश की मिट्टी में रंगकर ही विश्वात्मक हुआ जा सकता है नही तो नही।.....23 इसी कारण मुक्तिबोध ने कई कवितावादियों के क्षणवाद लघुमानववाद व्यक्ति-स्वातन्त्र्य का सशक्त विरोध किया। उन्होंने कहा कि नई कविता के एक सगति पक्ष ने शीत-युद्ध के उद्देश्यों के अनुकूल पश्चिम के मानव की उन्नतिपरक शक्तियो मे आसी न रखने वाले साहित्य को अपना आदर्श बनाया।

मुक्तिबोध संस्कृति को रूढ़ अर्थ में ग्रहण न कर उसे मूल्यों का ऐसा ढाँचा मानते है जो विविध क्षेत्रों से प्राप्त ज्ञान से अपने को समृद्ध कर विगलित और जड़ मान्यताओं को त्यागकर, वर्तमान जीवन मूल्यों की रक्षा कर सकें और मानव-समाज के उत्तरोत्तर विकास में सहयोग दें सके।

इस तथ्य से विरत रहकर नित्य नाविन्य एव उत्कर्षापेक्षी साहित्य ने सस्कृति को एक वर्ग विशेष को क्रोड का खिलौना एव अरूप बनाने की रमसिद्ध समझी। आधुनिक साहित्यिक एव सास्कृतिक परिदृश्य का सिंहावलोकन करने पर हम पाते हैं कि अर्जन-वर्जन की प्रक्रिया से गुजरता हुआ सास्कृतिक वृत्त आज उस मुकाम पर खड़ा है, जहाँ वह अधिक मानवीय एव जीवनोन्मुख है। जीवन अपने कटुताओं एव मधुरताओं के विभिन्न बहुरंगी स्वरूप में उसका वर्ण्य है। प्राचीन गौरव के सकारवादी पक्ष जो वैश्विक दृष्टि एव मानवता से जोड़ते हैं वे ही उसे ग्राह्य हैं। वैज्ञानिक दृष्टि के कुप्रभाव एव सुप्रभाव तथा जटिल होते जा रहे जीवन-सम्बन्ध सस्कृति को पूरी तरह प्रभावित कर रहे हैं। आध्यात्मिकता से पराडमुख होते हुए भौतिकता के प्रबल आग्रहवादी मूल्य ढेर सारे मानवीय मूल्यों को तोड़ते हुए एक छद्म सस्कृति को निर्मित कर रहे हैं। भारतीय सस्कृति के नाम पर दिये जा रहे साहित्यिक धोखे की ओर मुक्तिबोध ने बड़ी ईमानदारी से संकेत किया है कि — 'आज भारतीय सस्कृति का नारा उन लोगों का है जो जनता के क्रान्तिकारी दृष्टिकोण को रूसी दृष्टिकोण कहकर लोगों का ध्यान वर्तमान जन-जीवन के यथार्थ तकाजों से हटाते हुए उन पुराने मायालोको में अटकाना चाहते हैं जहाँ अध्यात्म और विलास परस्पर, चुम्बन, आलिंगनादि में व्यस्त हैं। यदि भारतीय सस्कृति का अर्थ जनता के अपने तकाजों और सवालों के आधार पर उसको सुसस्कृत करना होता तो वह नारा कभी गलत न होता। किन्तु बात इससे बिल्कुल उलटी है।' 24 मुक्तिबोध का रचनाकाल 1936 से 1964 तक रहा है। तद्युगीन सस्कृत में दर्शन के क्षेत्र में अरविन्द दर्शन भारतीय दृष्टि से अधिक प्रभावी रहा है। जहाँ वे असीम सत्ता की स्वीकृति इस जमीन के साथ जोड़कर ही देते हैं। राजनैतिक जागरण की एक तीव्र आँधी चली है जिसे मुक्तिबोध सास्कृतिक उत्थान का एक पक्ष स्वीकारते हैं।.....25 विश्वजनीन मानवीय दृष्टि भी वर्तमान सांस्कृतिकोद्योग का एक बिन्दु है। बनते-बिगड़ते राजनैतिक चरित्र, अध्यात्म की

जगह भौतिकता का आग्रह, विज्ञान की बढ़ती प्रगति एवं तदजन्य प्रभाव भी इसी सीमा में आगत है। संस्कृति के कायिक रूप समाज की स्थिति को रेखांकित करते हुए मुक्तिबोध लिखते हैं कि समाज भयानक रूप से विषमताग्रस्त हो गया है। चारों ओर नैतिक ह्रास के चिन्ह दिखाई दे रहे हैं शोषण और उत्पीड़न पहले से बहुत अधिक बढ़ गये हैं। नोच-खसोट अवसरवाद भ्रष्टाचार का बाजार गर्म है। कल के मसीहा आज के उत्पीड़क हो उठे हैं। अध्यात्मवादी विचारक जनता से दूर जा बैठे हैं। मानव-सम्बन्ध टूट-फूट गये हैं उलझ गये हैं। 26 ऐसी स्थिति संस्कृति के सर्वाधिकार मुखर रूप साहित्य एवं कला को भी जीवन से काटने की साजिश बराबर रही है। हर युग में समानान्तर रूप से दो संस्कृतियाँ बनती रही हैं। वर्गों में विभक्त समाज संस्कृति के संस्कृतजन्य अभिधात्मक अर्थग्रहण से मात्र अभिजात संस्कृति को ही आरोपित करता है। इस उदृढाम वेग में लोग संस्कृति के रूप में प्रवहमान उसकी प्राणधारा प्रायः उपेक्षित होती गयी है पर स्वातन्त्र्योत्तर साहित्य प्रायः उस ओर देखता हुआ लोक जीवन के प्रश्नों से जुड़ता है। जब-जब परिष्कार की आवश्यकता महसूस हुयी है, बराबर हमें मूल सूत्रों से ही प्राण शक्ति ग्रहण करनी पड़ी है। सक्रमित होती जा रही संस्कृति के विकासमान मूल्य अधी दौड़ में विवेक कायम न रख पाने की भी भूल कर रहे हैं। तथापि इन खतरों और सेन्सर से टकराकर पहल करने वाला रचनाकार ही वरेण्य होता है।

मुक्तिबोध के काव्य में सांस्कृतिक मूल्यबोध की खोज से पूर्व महत्वपूर्ण तथ्य यह है कि वे काव्य को सांस्कृतिक प्रक्रिया मानते हुए अपना पक्ष स्पष्ट कर देते हैं कि काव्य रचना केवल व्यक्तिगत मनोवैज्ञानिक प्रक्रिया नहीं है वह एक सांस्कृतिक प्रक्रिया है.... उसमें जो सांस्कृतिक मूल्य परिलक्षित होते हैं वे व्यक्ति की अपनी देन नहीं समाज या वर्ग की देन हैं 27 अतएव संस्कृति एवं तदजन्य मूल्य मानव से जुड़े सवाल आदि उनके काव्य में प्रभूत परिमाण में उपलब्ध होती है। उनके चिन्तन के केन्द्र में

समाज, उसके दुख-दर्द, उसकी स्थिति आदि ही रहे हैं। इस हिसाब से जो भी दर्शन उपयुक्त पड़ा उन्होंने उसे स्वीकारा है इस दृष्टि से उनके सबसे करीब मार्क्सवादी दर्शन रहा है। वे बराबर एक वर्ग रहित और शोषण रहित समाज की स्थापना के लिए लालायित थे। उनके अनुसार मानवी समाज-संस्कृति एवं जीवन दृष्टि को जीवन मूल्यों से जोड़ना आवश्यक है। स्वार्थ, सकीर्णता और सुख-सुविधाओं के मलवे को हटाना पड़ेगा। इसी तथ्य के वृहत्तर आयाम का प्रस्तुतीकरण उनका काव्य करता है। वे स्पष्ट कहते हैं —

‘समस्या एक/मेरे सभ्य नगरो और ग्रामो मे

सभी मानव/सुखी सुन्दर वा शोषण मुक्त/कब होंगे?’ 28

इस वर्गहीन समाज का निर्माण और जीवन मूल्यों की प्रतिष्ठा तभी संभव है जब शोषण और स्वार्थ के हथियारों का सफाया हो जाये, कारण—शोषण की अतिमात्रा/स्वार्थों की सुखयात्रा/जब-जब सम्पन्न हुई/आत्मा से अर्थ गया, मर गयी सभ्यता।’ 29 इसीलिए भीतर और बाहर दलिद्दर, शोषण, अत्याचार और जड़ता से मुक्ति पाने के प्रश्न पर पुनर्विचार करते हुए लिखते हैं— मेरे सामने है प्रश्न/क्या होगा, कहाँ, किस भाँति मेरे देश भारत मे/पुरानी हाथ मे ले। किस तरह आग भड़केगी/उड़ेगी किस तरह भक से/हमारी वक्ष पर लेटी हुई/विकराल चट्टानों।” 30 इसलिए ये उनकी निन्दा करते हैं। सच्चे अर्थों में वे जीवन मूल्यों के स्वस्थ परम्परा के कवि थे। पूँजीवादी संस्कृति और सभ्यता बराबर उनके आक्रोश का लक्ष्य रहे हैं ‘मुझे याद आते हैं पूँजीवादी समाज के प्रति आदि कविताओं में तद्जन्य खोंखले और दोगले पन को चित्रित कर वे ‘टेंडे मुँह चादनी’ की शापित चादनी को घृणा का पात्र बनाते हैं। शोषक के रूप को बर्बर, खूनी चेहरे, कंस का क्रूर चरित्र, पातुधान आदि स्वरूपों से अंकित करते हैं। पुनश्च मुक्तिबोध के अनुसार ‘काव्यरचना केवल व्यक्तिगत मनोवैज्ञानिक प्रक्रिया नहीं, वह एक सांस्कृतिक प्रक्रिया है.... उसमें जो सांस्कृतिक रूप परिलक्षित

होते हैं, वे व्यक्ति की देन नहीं समाज की या वर्ग की देन है। यह ध्यान में रखने की बात है कि नयी कविता वर्तमान ह्रास ग्रस्त अद्यपतनशील सभ्यता की असिलयत को जब तक पहचानती नहीं, सभ्यता के मूल भूत प्रश्नों से अपने को जब तक जोड़ नहीं लेती है, मानवता के भविष्य-निर्माण के संघर्ष से जब तक वह स्वयं को संयोजित नहीं कर पाती, जब तक उसमें उत्पीड़ित और शोषित मुखों के बिम्ब दिखाई नहीं देते, उनमें हृदयों का आलोक नहीं दिखाई देता, तब तक सचमुच हमारा काम अधूरा रहेगा। .. 31

वर्तमान सन्दर्भ में मुक्तिबोध की दृष्टि से समस्त मानवीय उपलब्धियों का मानव विरोधी भयंकरतम मूर्तिरूप अमूर्तिकृत नगर है। यहाँ मानव का मुक्तिबोध सम्मत अर्थ भी समझनी आवश्यक है। इस सम्बन्ध में उन्होंने लिखा है, मानव का अर्थ कैलटेक्स के मैनेजमेन्ट के आदमी नहीं है। मानव का अर्थ है कि किंग्जवे में रहने वाले ऊँचे किस्म के लेटेस्ट मॉडल की कार के पृष्ठ पर बहस करने वाले लोग नहीं हैं यूनिवर्सिटी में डेढ़-डेढ़ हजार की रकम मारने वाले भारतीय संस्कृतिवादी अथवा पाश्चात्य संस्कृतिवादी पंडित और पुरोहित नहीं हैं। मानव का अर्थ वह साधारण मध्यवर्गीय और निम्नवर्गीय जन है जो अपने बालकों को उचित भोजन और उचित शिक्षा और उचित वस्त्र का भी ठीक ढंग से प्रबन्ध नहीं कर सके। मुक्तिबोध को इस मानव की आशा और निराशा से परे की चीज नगर वर्तमान सभ्यता के चेहरे पर सफेद और गुलाबी पाउडर के पीछे छिपे चेचक के बड़े-बड़े धब्बों के रूप में दिखाई देते हैं। तथा नगरवासी : संस्कृति के सुवासित आधुनिकतम वस्त्रों के अन्दर का वासी वह/नग्न अति बर्बर देह/सूखा हुआ रोगीला पंजर मुझे देखता है/एक्सरे फोटो में रोग जीर्ण/रहस्यमयी अस्थियों के चित्र सा विचित्र और भयानक।

यहाँ यह स्मरणीय है कि मुक्तिबोध नागरिक सभ्यता की इस विद्रूपता की पीड़ा में डूब कर नयी कविता और आतंकवादियों की तरह आत्मघाती आनन्द नहीं ले रहे हैं वे इस विद्रूप पर एक गतिशील परिप्रेक्ष्य अपनाते हैं

और अपने वास्तवाधारित यथार्थ ज्ञान या ज्ञानात्मक संवेदन के सहारे इसे एक सार्थक परिणति तक ले जाते हैं—

शोषण की सभ्यता के नियमों के अनुसार/बनी हुई संस्कृतियों के तिलस्मी/सियाह चक्रव्यूह में/फसे हुए प्राण सब मुझे याद आते हैं।

मर्माहत कातर प्रकार सुन पड़ती है/मेरी ही पुकार जैसी चिन्तापुर समुद्विग्न। 32

इस प्रकार मुक्तिबोध शोषण पर आधारित तिलस्मी स्याह चक्रव्यूह नगर के अयथार्थ का भेदन करते हुए उसमें फसे हुए प्राणों की मर्माहत कातर पुकार के माध्यम से उसे क्रान्तिकारी यथार्थ में रूपान्तरित कर देते हैं। वह नगर की अमानवीय कौंध के सम्मुख अपने को पहले जैसा/निस्सहाय और निरवलम्बन नहीं महसूस करता—

असत्य सा/स्वयं बोध विश्व चेतना सा/कुछ नवशक्ति देता है

निज उत्तरदायित्व की विशेष सविशेषता/रास्ते में चलती हुयी गहरी/गति देती है/नगर का अमूर्त तिलस्मी आभालोक/शोषण की सभ्यता का राक्षसी दुर्ग रूप/यथार्थ की भित्ति पर समुद्घाटित करता है/किन्तु उसके सम्मुख न निस्सहाय/निरवलम्बन पहले जैसा अनुभव करता हूँ। ..33

शोषण की सभ्यता का राक्षसी दुर्ग रूप 'नगर' एक क्षण में यथार्थ की भित्ति पर अपने तिलस्मी रहस्य को उद्घाटित कर देता है। इस प्रकार सभ्यता के चेहरे पर चेचक के बड़े-बड़े दाग 'शोषण की सभ्यता के नियमों के अनुसार बड़ी संस्कृति के तिलस्मी स्याह 'चक्रव्यूह' और शोषण की सभ्यता के राक्षसी दुर्ग' सरीखा नगर और आधुनिक भावबोध के अन्तर्गत आनेवाले नगरीय बोध अपनी अगतिकता के कारण मुक्तिबोध को पीड़ित अवश्य करते हैं, लेकिन यह पीड़ा स्वयं आगे भी अगतिकता को जन्म न देकर एक परिवर्तनकारी क्रान्तिकारी चण्डता को जन्म देती है—

मौलिक जल धारा मेरे वक्ष का शैल गर्भ धोती हो रहती है/कभी मासपेशियों के लौह-कर्मरत/मजबूर लोहार के अथाह बल/प्रकाण्ड हथौड़े की/दीख पड़ती है चोट/निहाई से उठती हुई लाल-लाल/अँगारी तारिकाएँ बरसती हैं जिसकी उजाले में कि एक अतिभव्य देह,/प्रचण्ड पुरुष स्याम/मुझे दीख पड़ता है/मुस्कराता खड़ा सा लाता है मुझे वह—/काल-मूर्ति।

क्रान्ति शक्ति जन-युग॥' 34 यह मौलिक जलधारा, जन-जीवन की धारा है—सर्वहारा की विचारधारा है, जिसके प्रकाश में जन युगों की संस्थापक काल-मूर्ति सदृश्य क्रान्ति शक्ति के दर्शन होते हैं।

सर्वहारा का अभिषेक सहानुभूति के जल से करते हुए वे उसे ऊँचा उठाने के आकांक्षी हैं। संयुक्त परिवार की टूटती मूल्यों वाली संस्कृति की विभीषिका यहाँ मुखर हो उठी है। अजीब संयुक्त परिवार है/औरते व नौकर मेहनतकश/अपने ही वक्ष को खुर्दरा वृक्ष धड़ मानकर घिसती है/अपनी छाती पर जबर्दस्ती विषदन्ती भावों का सर्पमुख/बहुएँ मुँडेरों से कुछ, अरे! आत्महत्या करती है 35 वे शोषित, दलित वर्ग के प्रति आत्मीय होकर करुणार्द्र हो गये हैं 'गिरस्तिन मौन, माँ, बहन सड़क पर देखती है/भाव मन्थर काल पीड़ित ठठरियों की स्याम गौ पात्रा/उदासी से रंगे गभीर मुरझाये हुये प्यारे, गउ चेहरे निरखकर पिघल उठता है मन'— 36 उनके काव्य में शहरी संस्कृति के तेलियाँ लिवास पहने मजदूर, बलाकृत नारियाँ, शोषित मजदूर नारियाँ, शहरी छद्म सब अपनी पूरी विभीषिका के साथ संस्कृति का परिवर्तित—बोध लिए वर्तमान हैं परन्तु सारी सच्चाई, मानवता एवं दर्शन उन्हें भारतीय जमीन पर ही नहीं।'.....37 मानव और मानवता—वाद उनके पूरे चिन्तन में प्रभावी रहे हैं उनसे सहानुभूति रखते हुए वे एक साहित्यिक की डायरी में कहते हैं कि मैं उस रम का चित्रण करना चाहता हूँ जिसका बदला कभी नहीं मिलता और जिसे आये दिन आत्म-बलिदान और त्याग की नसीहत दी जाती है।.....38 वर्ग संघर्ष और क्रान्तिचेतना का

मधुर स्वर उनके यहा वर्तमान है उनकी दृष्टि द्वन्द्वात्मक भौतिकवादी है और जीवनादर्श सामाजिक-आर्थिक परिवर्तन और उसकी वाहक जन-क्रान्ति। आधुनिक संस्कृति के पूरे छद्म से वे परिचित हैं। अंधेरे में भूल-गलती, चोंद का मुह टेढ़ा है, डूबता चोंद कब डूबेगा आदि कविताओं में उन्होंने नागरिक संस्कृति के खोखलेपन और ग्रामीण संस्कृति की अर्थवत्ता को पूर्णतया स्पष्ट किया है। क्षुद्र स्वाथ्रे के हित आत्मा बेचने वालों को तो वे फटकारते हैं कि उदरभरि बन गये/भूतों की शादी में कनात से तन गये/किसी व्यभिचारी के बन गये बिस्तर।' 39 रक्तपायी वर्ग से नाभिनालबद्ध लोगों पर उनकी कलम बराबर आग उगलती रही है। छद्म राजनीतिक चरित्र को उजागर करते हुए वह कहते हैं कि— श्वेत वर्ग की टोपी पहने हुआ हिमालय एक टीला।' . 40

संस्कृति में आगत मार्शल ला, दमनचक्र, दलबदल, अनैतिकता प्रभृति सारे चरित्र वहा आत्मसात हैं। वैज्ञानिकता इतनी की नेब्यूला तक जाने की बात करते हैं। विश्वात्मक इतने कि लाओस, क्यूबा, पर्सिपोलिस, आदि हर जगह की घटनायें उन्हें उद्वेलित करती हैं। अपनी सम्पूर्ण प्रगतिशीलता के बाद भी वे प्राचीन संस्कृति के सकारात्मक मूल्यों की उपेक्षा कभी नहीं करते। आस्था और जिजीविषा जैसे सांस्कृतिक मूल्य पूरी ईमानदारी से उनके यहाँ मिलते हैं जिसके बल पर वे कहते हैं।— कोशिश करो/कोशिश करो/जीने की/जमीन में गडकर भी। . जमीन में गडे हुए वे देहों की खाक से/शरीर की मिट्टी से धूल से/खिलेंगे गुलाबी फूल।— 41

उनके आस्थावाद में ही उनकी मानवतावादी दृष्टि निहित है। उनका मानवतावाद मात्र सहानुभूति तक न रहकर मानव मुक्ति तक फैल गया है, वे न तो कभी हारे, न थके, न कभी निराश हुये। तमाम संघर्षों, पीड़ाओं और त्रासद स्थितियों को झेलते हुए भी वे "दूर-दूर मुफलिसी के टूटे-फूटे घरों में सुनहले चिराग-42 देखने बढ़ते ही जाते हैं। शोषण के परिणाम से बनी संस्कृति का छद्म प्रभाव एवं स्वरूप उनके सामने पूरी तरह साफ है।

मानवीय सकट को वे परिस्थितियों का दबाव मानकर चले और सकटबोध के परिवेश का दबाव स्वीकारा। ऐसा दबाव जिसने वर्तमान को खा लिया है—

“आज के अभाव के/वे कल के उपवास के/वा परसो की मृत्यु के
दैन्य के महाअपमान के/व क्षोभ पूर्ण भयकर चिन्ता के उस पागल यथार्थ
का/दीखता पहाड स्याह” — 43

इस प्रकार आत्मान्वेषण से आत्म-परिष्कार तक की यात्रा तय करते हुए मुक्तिबोध के काव्य में सस्कृति के पूरे चरित्र स्पष्ट है। जहाँ उपयोगी प्रगतिशीलता को स्वीकारा गया है वही प्राचीन सस्कृति के गौरवपूर्ण एवं उपयोगी तत्व भी ग्राह्य है। नचिकेता से लेकर गौंधी, तिलक, सुनशेष आल्स्ताय, भैरव, बरगद, ब्रह्म-राक्षस तक उनकी आस्था का विस्तार है। वे वही कला-सस्कृति, एवं दर्शन श्लाध्य मानते हैं, जो जन चरित्र एवं मानवता को ऊँचा उठाने में सहायक हो। वे आज के कवि चरित्र के लिए आवश्यक मानते हैं कि आज ऐसे कवि चरित्र की आवश्यकता है जो मानवीय आवश्यकता का बौद्धिक और हार्दिक ऑकलन करते हुए, सामान्य जनो के गुणो और संघर्षों से प्रेरणा और प्रकाश ग्रहण करे. उसे सचित जीवन-विवेक को तथा स्वयं ग्रहण को अधिक निखार कर कलात्मक रूप में उन्ही की चीज उन्हे लौटा दें।—44

इस प्रकार पूरी ईमानदारी का आदर्श देने वाले मुक्तिबोध का काव्य पूर्णतया बदले हुये सास्कृतिक बोध का परिचायक है।

साहित्यिक परिवेश:

मुक्तिबोध छायावाद और नयी कविता की उस सधि रेखा से आरम्भ करने वाले कवि हैं, जिसे प्रगतिवाद और प्रयोगवाद का सधि-स्थल माना जाता है। लेकिन उनका तालमेल पूरी तरह न अपने समसामयिक प्रगतिवादियों के साथ बैठ पाया है और न ही नयी कविता वालों के साथ। वैसे तो उनकी 'तारसप्तक' तथा बाद की भी कुछ कविताओं में प्रगतिवाद, प्रयोगशील और नयी कविता की क्रमशः सामाजिक विद्रोह कुण्ठा, अनास्था सशय आदि की प्रवृत्तियाँ एक साथ मिल जाती हैं। किन्तु बाद की अधिकांश कविताएँ उनके आत्मसंघर्ष, आत्ममन्थन और आत्मसाक्षात्कार की कविताएँ हैं। 1

मुक्तिबोध की रचना-प्रक्रिया को समझने के लिए आवश्यक है कि उनके साहित्यिक परिवेश को पहले समझ लिया जाय। सन् 1936 के आस-पास मुक्तिबोध ने अपने साहित्यिक जीवन का आरम्भ किया था। इस वर्ष की दो प्रमुख घटनाएँ हैं— एक प्रगतिशील लेखक संघ की स्थापना और दूसरी फैजपुर में होने वाला कांग्रेस का पचासवाँ अधिवेशन। इस अधिवेशन में कांग्रेस के अंदर समाजवादी विचारधारा का बोलबाला रहा, इसके साथ कांग्रेस के बाहर बामपंथी और समाजवादी शक्तियाँ उभर कर सामने आ रही थी। इसका प्रमाण साहित्य क्षेत्र में भी दिखाई देता है इस पर अपनी प्रतिक्रिया व्यक्त करते हुए मुक्तिबोध ने लिखा है—

“याद कीजिए वह जमाना जब गाँधीवादी राजनीति को सप्रश्न दृष्टि से देखा जा रहा था और कांग्रेस सोशलिस्ट पार्टी बनी थी। वामपंथी विचारधारा 'हस' के जरिए हिन्दी साहित्य — क्षेत्र में फैल रही थी और साहित्यिक मूल्यों के पुनर्निर्धारण के प्रश्न कुछ साहित्यिकों के मन में घुमड रहे थे। इन वामपंथी विचार आवर्तों ने दो प्रकार के लेखक पैदा किये हैं— एक तो वे जो सीधे-सीधे राजनैतिक विचार प्रवाह के साहित्यिक रूपान्तर थे और दूसरों के

थे जिन्होंने छायावादी साहित्यिक आदर्शों और मनोदशाओं के विरुद्ध तीव्र प्रतिक्रिया की थी।”

यहाँ स्पष्ट है कि उक्त दो प्रकार के लेखकों में पहले प्रगतिवादी हैं और दूसरे वे जो आगे चलकर अपने को नयी कविता या नये साहित्य से सम्बद्ध करते हैं। मुक्तिबोध के सारे कृतित्व से यह भी स्पष्ट है कि उक्त किसी भी धारा से पूरी तरह अपना ताल मेल नहीं बैठा पाये यह अवश्य है कि उनकी पूरी सहानुभूति प्रगतिवादियों के साथ थी और उसे एक नया रूप और नयी शक्ति देने में जीवन पर्यन्त तत्पर रहे हैं। 2 यह ध्यान देने की बात है कि मुक्तिबोध ने 1940 से 1950 के मध्य देश की उथल-पुथल के सम्बन्ध में कोई तत्काल विशेष प्रतिक्रिया नहीं व्यक्त की है लेकिन 1950 के बाद नया खून, सवेरा, संकेत, सारथी, वसुमति, आदि पत्र-पत्रिकाओं के माध्यम से राजनीतिक-सामाजिक और आर्थिक तथा साम्प्रदायिक समस्याओं पर जमकर उन्होंने अपनी प्रतिक्रियाएँ व्यक्त की हैं उदाहरण के लिए ‘सवेरा’ ‘संकेत’ की कुछ सुर्खियाँ यहाँ उद्धृत हैं..... कांग्रेस द्वारा देश में जनतंत्र के खात्मे की तैयारी नेक इरादे और कमजोर दिल चुनाव के वायदे जिन्हें कांग्रेस पूरा नहीं कर सकती। साम्प्रदायिक कट्टरपथियों की हलचलों से खतरा। 3

इसी के साथ 1952 ई० के ‘नयाखून’ में प्रकाशित उनकी एक आर्थिक राजनीतिक टिप्पणी है— चूँकि वर्गविहीन समाज आज के युग की सबसे बड़ी पुकार है इसलिए कांग्रेस भी अपना ध्येय वर्गहीन समाज बनाना चाहती है। पर प्रश्न उठता है कि घोर पूँजीवादी व्यवस्था पर आधारित कांग्रेस सगठन जनता को सिर्फ अपने ध्येय में परिवर्तन के आधार पर अपनी ओर आकर्षित कर सकती है। 4

उपर्युक्त उद्धरणों से तात्पर्य तत्कालीन परिस्थितियों की ओर संकेत करना है। जिस पीड़ा और उत्तेजना तथा वेदना से प्रेरित होकर टिप्पणियाँ की गयी हैं प्रायः उसी उत्तेजना और वेदना से प्रेरित होकर उन्होंने अपना

साहित्य भी रचा हो। मुक्तिबोध के साहित्यिक सम्बन्धी विचार निबन्धों व्यावहारिक आलोचना और डायरियो में व्यक्त हुए हैं। उनकी चिन्ता के प्रमुख विषय थे— रचना और आलोचना का पारस्परिक सम्बन्ध, साहित्य, साहित्य की रचनाप्रक्रिया और नई कविता के बोध सवेदना और रूप की समस्या आदि। व्यावहारिक आलोचना जैसे 'कामायनी और पुनर्विचार' 'शमशेर मेरी दृष्टि में 'सुमित्रानन्दनपंत' आदि में भी उनका विचारक रूप ही प्रबल है।

डायरियो की विचार-व्यजना में प्रायः द्वन्द्वात्मक चिन्तन पद्धति का सहारा लिया गया है। इस पद्धति के निर्वाह के लिए ही जैसे दो दृष्टि बिन्दुओं से जुड़े पात्रों के संवाद द्वारा किसी साहित्यिक समस्या पर विचार किया जाता है तथा विरोधी दृष्टियाँ अन्त तक पहुँचते—पहुँचते संवाद की भूमिका का निर्माण कर लेती हैं और अनेक तर्कों से परिपुष्ट होता हुआ डायरी का केन्द्रीय विचार एक सिद्धान्त के रूप में प्रस्थापित हो जाता है। यह एक प्रकार का आत्म-संवाद ही है जैसे—मुक्तिबोध अपने आपसे झगड़ते हुए अपनी मान्यताओं की वैधता के लिए अपने आपको तराशते हुए अपने को आश्वस्त करते हैं। मुक्तिबोध समाज के विशेष स्थिति युक्त मानव सम्बन्धों को साहित्य की सृष्टि का आधार मानते हैं। इस मानव सम्बन्धों से ही मानव चेतना निर्मित होती है। मानव सम्बन्धों के परिवर्तन के साथ मानवचेतना भी परिवर्तित होने लगती है यद्यपि इसके अपने गति नियम होते हैं। 5 दूसरे शब्दों में "मानव चेतना के विकास में समाज विशेष के मानव-सम्बन्ध और उनको संचालित करने वाली ऐतिहासिक-सामाजिक शक्तियों का महत्वपूर्ण योगदान होता है। लेकिन रचनाकार उन मानव सम्बन्धों और ऐतिहासिक-सामाजिक शक्तियों के प्रति जागरूक हो यह अनिवार्य नहीं होता".....6

प्रसाद जी चेतना की युग प्रवृत्तियों से संचालित और नियंत्रित तो थी किन्तु वे उन प्रवृत्तियों को सचेत रूप से ग्रहण न कर सके। वर्तमान समाज

की ऐतिहासिक—सामाजिक शक्ति के प्रति वैज्ञानिक दृष्टिकोण न होने के कारण उनका निष्कर्ष अवास्तविक हुआ। 7

लेकिन जब रचनाकार की चेतना ऐतिहासिक—सामाजिक शक्तियों से संचालित तथा विकसित होती है तो पश्न उठता है कि रचनाकार जिन जीवन तथ्यों और भाव—सवेदनाओं को अभिव्यक्ति देता है क्या वे उसके निजी होते हैं? क्या रचनाकार का उससे सरोकार होता है? मुक्तिबोध रचनाकार को भाव—सवेदनाओं का प्रवर्तक नहीं अभिव्यजक मानते हैं। 8 रचनाकार जीवन यात्रा करते हुए एक मूल भावना बना लेता है जो निजगत प्रयासों और वाह्य प्रभावों से विकसित होती रहती है। चूँकि रचनाकार का जीवन एक वर्ग—विशेष में व्यतीत होता है इसलिए उस वर्ग—विशेष की भावधारा में ही उसकी मूल्य—भावना पुष्टि होती है। अतः जिसे लेखक अपनी छवि या मूल्य भावना कहता है वह निजगत और वर्गगत प्रयासों का परिणाम होती है। 9 इस तरह रचनाकार की चेतना अपने समाज से, वर्ग से, परिवेश से नियंत्रित विकसित होती हुई समाज से, वर्ग से, परिवेश से नियंत्रित, विकसित होती हुई समाज और वर्गगत जीवन तथ्यों और भाव सवेदनो को अपनाकर अभिव्यक्त करती है।

मुक्तिबोध ने सभी पूर्वगामी साहित्यकारों के साहित्य को सहृदयता से स्वीकार नहीं किया है। वे प्राचीन साहित्य के केवल उस सौन्दर्य को ग्रहण करते हैं, जो वर्तमान जीवन मूल्यों के विकास में सहयोग देता हो। साहित्य की श्रेष्ठता का युग—युगीन आधार वे जीवन—मूल्य और उनकी कलात्मक अभिव्यक्ति है जो मनुष्य की स्वतन्त्रता तथा उच्चतर मानव—विकास में सक्रिय सहयोग दे फिर उसका लेखक चाहे कोई भी हो। 10 अपनी इसी मान्यता के आधार पर मुक्तिबोध ने कालिदास, कबीर, तुलसी प्रसाद और प्रेमचन्द्र के साहित्य का मूल्यांकन किया हो उनके अनुसार कालिदास के काव्य का आकर्षक तत्व समाज बाधाहीन मानव— सुलभ प्रेम और प्रकृति चित्रण है। इसे वे अपनी परम्परा का अंग मानते हैं। लेकिन उनके साहित्य

मे व्यक्त बहुविवाह और रतिविकास को नहीं। कालिदास के साहित्य मे व्यक्त स्वच्छन्द मानव प्रेम इसलिए आकर्षित करता है क्योंकि आज ऐसे प्रेम का अभाव है। दूसरे उसमे प्रेमी द्वारा प्रेमिका की भयानक उपेक्षा का जो विरोध कलात्मक माध्यम से प्रस्तुत किया गया है— वह हमारे जीवन मूल्यों को दृढ़ करता है।' 11

मुक्तिबोध ने भवभूति, कालिदास, कबीर, तुलसी, सूर, घनानन्द आदि के काव्य मे जहाँ सूक्ष्म दृष्टियों, जीवन पक्षों का मार्मिक उद्घाटन तथा जीवन-विवेक दृष्टिगोचर होता है उन सभी साहित्य को स्थायी सम्पत्ति स्वीकार किया है। 12 वे कबीर के सदाचार को उन परिस्थितियों मे क्रान्तिकारी और प्रगतिशील मानते है जो जाति और वर्ण के बन्धनों को हटाकर मानव प्रेम की हिमायत करता है। कबीर का रास्ता जनवादी रास्ता था इसलिए मुक्तिबोध तुलसी को कबीर की अपेक्षा पुरातनवादी कहते है। 13 मुक्तिबोध ने प्रेमचन्द्र को उत्थानशील भारतीय, सामाजिक क्रान्ति के प्रथम और अंतिम महान कलाकार कहा है। 14 उन्हें परवर्ती कथा साहित्य मे होते है— आज का कथा-साहित्य पढ़कर पात्रों की प्रतिच्छाया देखने के लिए हमारी आँखें आस-पास के लोगों की तरफ नहीं खिचती। कभी-कभी तो ऐसा लगता है जैसे पात्रों की छाया ही नहीं गिरती कि वे लगभग देवहीन है, लगता है कि हमारे यहाँ प्रेमचन्द्र के बाद एक भी ऐसे चरित्र का चित्रण नहीं हुआ जिसे हम भारतीय विवेक-चेतना का प्रतीक कह सके। 15

मुक्तिबोध के साहित्य चिन्तन को कुछ बिन्दुओं मे विभक्त करके समझा जा सकता है— मुक्तिबोध साहित्य का अध्ययन एक प्रकार से मानवसत्ता का अध्ययन मानते है। 16 इसलिए केवल मनो-वैज्ञानिक सौन्दर्यात्मक पक्ष से किये गये साहित्य के अध्ययन को एकांगी कहते है। आलोचना को वास्तविकता पर आधारित होने के लिए सामाजिक और ऐतिहासिक पक्ष को भी अपने मे समाविष्ट करना पड़ता है। मुक्तिबोध के शब्दों में— 'हमारी आलोचना को वास्तविकता पर आधारित होने के लिए

समाज—रचना के ऐतिहासिक विकास स्तर आलोच्य वस्तु के समय प्रचलित भाव परम्परा लेखक के वर्ग परिवार तथा व्यक्तिगत विकासावस्था तत्कालीन सांस्कृतिक विकास आदि बातों के अध्ययन के साथ ही लेखक की उस समस्त स्थिति—परिस्थिति से की गयी प्रतिक्रिया अध्ययन भी नितान्त आवश्यक है और इस अध्ययन के अन्तिम गर्भितार्थ समाज—शास्त्रीय और ऐतिहासिक ही हो सकते हैं। 17

मुक्तिबोध इन्हे परिभाषिक शब्दावली में प्रयोग करने के लिए नहीं कहते। वे आलोच्यसंस्कृति के सवेदनात्मक उद्देश्य और अन्तरानुभावों को व्यापक मानवसत्ता के तथ्यों से जोड़ने का समर्थन करते हैं। 18 मुक्तिबोध ने आलोचक की प्रवृत्तियों के खतरे की ओर भी संकेत किया है। जीवन के तथ्य जटिल और पेचीदा होते हैं। उनके बारे में समीक्षक के मन में पहले से अनुकूल या प्रतिकूल भाव सक्रिय होते हैं जिसके कारण आलोचक कलाकृति में व्यक्त सामान्यीकृत कल्पना चित्रों को देखकर बहुत शीघ्र आत्मबद्ध प्रतिक्रिया कर जाता है। यद्यपि समीक्षा कार्य कलात्मक चिन्तन के बिना नहीं चल सकता परन्तु वास्तविक जीवन ज्ञान द्वारा ही कलात्मक विवेक और जीवन विवेक विकसित होता है। मुक्तिबोध के अनुसार यदि आलोचक जीवनविवेक सम्पन्न है तो उसके आग्रह और अनुरोध ऊपर से थोपे हुए नहीं लगेंगे।

देशव्यापी सामाजिक—आर्थिक और राजनैतिक परिस्थितियों से जिस प्रकार मुक्तिबोध ने अपने जीवन में सरोकार महसूस किया था उसी प्रकार अपने काव्य और अपनी समीक्षाओं में भी। 'तारसप्तक' के दूसरे संस्करण के वक्तव्य में अपने और देश के बीस वर्षों के लम्बे इतिहास के बारे में टिप्पणी करते हुए मुक्तिबोध लिखते हैं— पिछले बीस वर्षों से न मालूम कितनी बातें घटित हुई हैं। मेरी अपनी जिन्दगी जिन तंग गलियों में चक्कर काटती रही उन्हें देखते हुए यही मानना पड़ता है कि साधारण श्रेणी में रहने वाले हम लोगों को अस्तित्व संघर्ष के प्रयासों में ही समाप्त होना है। मेरा अपना

सुदीर्घ अनुभव बताता है कि व्यक्ति-स्वातंत्र्य की वास्तविक स्थिति आर्थिक आधार रखते हो जिससे कि वे परिवार सहित मानवोचित जीवन व्यतीत कर सकें। 19 मनुष्य मात्र के लिए मानवोचित जीवन की इस कामना से मुक्तिबोध का साहित्य भरा पड़ा है। मुक्तिबोध की साहित्यिक स्थिति-परिस्थिति समझने के लिए निराला से उनकी तुलना पर्याप्त सहायक सिद्ध हो सकती है। जीवन के संघर्ष को कला के संघर्ष के साथ एकमेक कर देने के कारण वस्तु एव रूप-दोनों ही दृष्टियों से मुक्तिबोध का काव्य अपने समसामयिकों से बहुत कुछ भिन्न है उसी तरह जिस तरह से निराला का। जिस तरह निराला अपने युग के सबसे उपेक्षित और अप्रिय कवि रहे हैं उसी तरह या उससे भी अधिक मुक्तिबोध। अपनी मृत्यु के बाद जितना सम्मान निराला को मिला शायद उससे भी अधिक मुक्तिबोध को। 20

इसका मुख्य कारण यही प्रतीत होता है कि निराला और मुक्तिबोध ने जीवन दृष्टि एव कला दृष्टि दोनों स्तरों पर युगीन घटनाओं का अतिक्रमण किया है उससे आगे पहुँचने का प्रयास किया है . यही सत्य है कि कोई भी लेखक अपने व्यक्तित्व से अपने इतिहास को अर्थात् अपने देश काल से स्वतंत्र नहीं है। किन्तु वह जब सचमुच स्वतंत्र होने का प्रयत्न करता है तो इसका अर्थ यह है कि युग बदलने के लक्षण सामने आ रहे हैं। अपने युग की सीमाओं के परे देखकर, परे जाकर आगे के मार्ग को देखना महत्वपूर्ण घटना है। 21 साहित्य के प्रश्न मूलतः और अन्ततः जीवन के प्रश्न हैं इसलिए किसी काव्य पद्धति पर चोट करना जीवन पद्धति पर चोट करना है। किसी एक लेखक को लेकर उसकी विचारधारा पर आक्रमण करना उतना घातक नहीं है जितना कि एक युग की पूरी भावधारा और रचनाशैली पर आघात करना ऐसा शुक्ल जी से हुआ, जिसके लिए दोषी है। लेकिन यही गलती जब प्रगतिवादी समीक्षक करते हैं तो मुक्तिबोध की दृष्टि में उनका अपराध अक्षम्य हो जाता है। उनका यह आग्रह कई स्थलों पर व्यक्त हुआ है कि प्रगतिवादी समीक्षकों ने जिस ऐतिहासिक समाज वैज्ञानिक दृष्टि

से नवीन अवधारा के साहित्य की आलोचना की है उसी दृष्टि से वे यदि नये सामाजिक सम्बन्धों की चोट से छटपटाते हुए कवियों के जीवनगत तथ्यों का अनुशीलन भी करते तो उनमें अपने प्रति अधिक विश्वास पैदा कर पाते, उन्हें अपने साथ तो चल पाते। 22

मैं मुख्यतः विचारक न होकर केवल कवि हूँ किन्तु आज युग ऐसा है कि विभिन्न विषयों पर उसे भी मनोमथन परना पड़ता है। अपने काव्य जीवन की यात्रा में जो चिन्तन करना पड़ा वह विज्ञ पाठकों के सम्मुख प्रस्तुत कर रहा हूँ। नयी कविता का आत्मसंघर्ष तथा अन्य निबन्ध पुस्तक की यह आरम्भिक पक्तियाँ हैं। अन्य भी—कवि और लेखक होने के नाते समीक्षा साहित्य की वर्तमान वर्तमान प्रवृत्तियों पर भी मेरी नजर जाना स्वाभाविक ही है। मुझे समीक्षकों की स्थिति पर दुःख होता है।” इन दोनों उद्धरणों में मुक्तिबोध ने अपने को कवि—लेखक के रूप में स्वीकार किया है— समीक्षक के रूप में नहीं। लेकिन इनसे यह स्वीकृति भी ध्वनित होती है कि मुक्तिबोध की समीक्षा उनके कवि या रचनाकार की आवश्यकता की पूर्ति है। इस बात की ओर आगे बढ़ाकर यह भी कहा जा सकता है कि मुक्तिबोध की समीक्षा के अन्तर्गत दिखायी देते हैं लेकिन ये स्वर जहाँ एक ओर उनकी समीक्षा को कविता की वास्तविक भूमि पर कवि जीवन की यथार्थ भूमि पर प्रतिबिम्ब करते हैं। वही उसकी और वर्तमान हिन्दी समीक्षक के लिए एक स्वस्थ और व्यवहारिक मार्ग भी प्रशस्त करते हैं। 23

वस्तुतः मुक्तिबोध ने हिन्दी समीक्षा के इतिहास पर बड़े गौर से विचार किया था और अपनी इस पूरी प्रक्रिया में उन्होंने प्रगतिवादियों के साहित्य क्षेत्र से खदेड़े जाने पर पीड़ा का अनुभव किया था। जहाँ तक प्रगतिवादियों के साहित्य क्षेत्र से निष्कासन का प्रश्न है इसमें मुक्तिबोध ने उनकी वजह बधिर—अंध—पगुता को मुख्य कारण अवश्य माना है फिर भी जिन आरोपों—कारणों और जिन निहित उद्देश्य से प्रेरित होकर यह कार्य किया गया— उसके प्रति वे काफी क्षुब्ध थे। इसे वे एक दुर्घटना मानते थे, जिनका

उनकी समीक्षा— दृष्टि के निर्माण में पर्याप्त योग है। मुक्तिबोध समीक्षा की किसी रचना की कलावत्ता के गुण—दोष को विवेचन तक सीमित न रखकर अनुभव प्रसूत—ज्ञान सवेदनात्मक लक्ष्य तक ले जाना चाहते हैं। इस रूप में वे रचनात्मक समीक्षा का आग्रह प्रस्तुत करते हैं। परिभाषा और गुण दोनों को ध्यान में रखकर देखे तो उनकी कवि और समीक्षक रूपों में समतोल मिलेगा। जिस प्रकार उनकी समीक्षाएँ उनके कवि रूप की पूरक हैं, उसी प्रकार उनकी कविताएँ भी उनके समीक्षक रूप की सहायक हैं।

यहाँ आरम्भ में ही इस तथ्य की ओर संकेत कर देना आवश्यक है कि अपने समस्त लेखन में मुक्तिबोध के सामने सबसे बड़ी चुनौती रही है नयी कविता तथा नये कवि समीक्षकों द्वारा की गयी समीक्षा। दूसरी चुनौती रही है पूर्ववर्ती प्रगतिवादियों की रचनाएँ और उनके द्वारा की गयी छायावाद और नयी कविता की समीक्षा। एक तीसरी चुनौती भी उनके सामने थी जिसे उन्होंने जीवन की मूलधारा से कटी हुई कुर्सीतोड़ आलोचना की समीक्षा माना है। इस अन्तिम चुनौती के अन्तर्गत कुछ तथाकथित प्रगतिवादी और छायावादी आलोचक आते हैं। 24

मुक्तिबोध ने कला समीक्षा को एक गंभीर कार्य के रूप में स्वीकार किया था। चूँकि हर गंभीर कार्य का एक लक्ष्य होता है अतः उनकी समीक्षा का भी एक निश्चित मानवीय लक्ष्य था। वह यह है कि आधुनिक भाव—बोध सम्बन्धी घोर व्यक्तिवादी प्रवृत्तियों को साहित्य के क्षेत्र में रोका जाय और जनवादी सामाजिक चेतना को बढ़ावा दिया जाये। इस लक्ष्य की पूर्ति को उन्होंने एक व्यक्ति का कार्य नहीं वरन् सम्मिलित प्रयास द्वारा संभव माना है। इस सम्बन्ध में उनका स्पष्ट कथन है हाँ यह सही है कि यह एक व्यक्ति का काम नहीं है.... और अगर ये सम्मिलित रूप से संगठित कार्य नहीं कर सकते तो क्या इसका अर्थ यह नहीं है कि अन्य बाधाओं के अतिरिक्त एक बाधा यह भी है कि ये सब मध्यमवर्गीय व्यक्तिवादी हैं जिन्हें अपनी व्यक्तिगत सत्ता अन्य बातों से अधिक प्रिय है। 25

आधुनिकतावादी नई समीक्षा के सम्बन्ध में मुक्तिबोध की यह स्पष्ट मान्यता रही है कि नयी काव्यधारा के समर्थन में एक नया कला-सिद्धान्त प्रस्तुत किया गया, इस कला दर्शन के समर्थन और पोषण के लिए व्यक्ति स्वातंत्र्य व्यक्तिवादी स्वातंत्र्य का पर्याय है। साहित्य और कला के क्षेत्र में कलाकार की स्वतंत्रता को भी प्रायः इसी रूप में देखा जाना चाहिए। आखिर साहित्य में क्षेत्र इस प्रकार की स्वतंत्रता की मांग का अभिप्राय क्या है? नयी भावधारा की किस रचना को प्रतिबधित किया गया था किस प्रकार का प्रतिबध या जिसे समाप्त करने के लिए वह कलाकार की निरपेक्ष स्वतंत्रता के लिए छटपटा रहा था? नयी भावधारा के मंच से उठाये गये समीक्षा के अन्याय प्रश्नो वस्तु और रूप सौन्दर्यानुभूति और जीवनभूति अनुभूति की प्रामाणिकता और प्रामाणिक अनुभूति सहानुभूति साहित्य या साहित्यकार की पक्षधरता या उसका दायित्व कला का स्वायत्तता या कलाकार की स्वतन्त्रता आदि के मूल में सर्वत्र व्यक्ति स्वातंत्र्य की भावना ही क्रियाशील है। 26

मुक्तिबोध इस बात में विश्वास करते थे कि कला, दर्शन, विज्ञान आदि के लिए व्यक्ति स्वातंत्र्य बुनियादी आवश्यकता है। लेकिन जिस प्रकार कला अपने आन्तरिक नियमों के कठोर अनुशासन के बिना निर्जीव और अपंग हो जाती है उसी प्रकार अन्तरात्मा के कठोर अनुशासन के बिना व्यक्तिस्वातंत्र्य निरर्थक और विकृत हो जाता है। व्यक्ति स्वातंत्र्य से आक्रान्त एवं दूषित सामाजिक वातावरण में साहित्य की स्थिति पर विचार करते हुए मुक्तिबोध ने लिखा है— 'जिस समाज में हर चीज खरीदी और बेची जाती है जहाँ बुद्धि बिकती है और बुद्धिजीवी वर्ग बुद्धि बेचता है अपने शारीरिक अस्तित्व के लिए जहाँ उदारवादी की जगह उदारवादी हुआ जाता है। जहाँ स्त्री बिकती है, रम बिकता है वहाँ अन्तरात्मा भी बिकती है।... जहाँ व्यक्ति स्वातंत्र्य सिमटकर केवल अपने घरे में अपनी स्वयं की मनोलीन विचारणा बन जाता है। जहाँ साहित्य के क्षेत्र में धनप्रभु प्रकाशक के रूप में अवतरित होकर उन प्रकाशकों से लाभान्वित और उनसे सम्बद्ध हुए लेखकों

द्वारा उन्ही की जैसी विचारणा बनाते है और उस विचारणा के अनुसार साहित्यधाराओ को मोड़ने उसे बनाने बिगाड़ने का कार्य करते है .. वहाँ हम लोगो के लिए वास्तविक व्यक्तिस्वतंत्र्य रक्षा का युद्ध अपनी अन्तरात्मा की रक्षा का युद्ध अपने भौतिक, देविक अस्तित्व अपने पारिवारिक अस्तित्व की रक्षा के लिए युद्ध मे परिणत हो जाता है। मेरे लेखे—व्यक्ति स्वातंत्र्य जेसा कि हमारे पूँजीवादी समाज में देखा जाता है एक अच्छा खासा मुहावरा है।

27

साहित्य विवेक मूलतः जीवन विवेक है। जब वास्तविक जीवन से दूर अपनी आराम कुर्सी पर बैठा हुआ समीक्षक बनते हुए साहित्य की प्रवृत्तियो पर निर्णय देने लगता है तो स्वाभाविक है कि उसकी जीवन—ज्ञान सम्बन्धी जड़ता परिवर्तन—परिवर्तन की मनोभूमियो को ही ढक दे तथा उसे सब कुछ एक अविच्छिन्न निरन्तरता के रूप मे दिखाई देने लगे। आधुनिकता या आधुनिक भाव बोध अपने परिभाषिक अर्थ मे एक निरन्तर प्रक्रिया न होकर एक विशेष सामाजिक ऐतिहासिक विकास सतर पर एक विशेष वर्ग द्वारा अनुभव की जाने वाली स्थिति है। 28 एक दायित्व सर्जक साहित्य विचारक की तरह मुक्तिबोध ने मात्र व्यक्तिवादी विचारधारा की एकागिता और सकीर्ण दृष्टि की आलोचना नहीं की अपितु प्रगतिशीलता और जनसाधारण की हिमायत करने वाले प्रगतिवादी साहित्य और समीक्षा की सीमाओ को भी रेखांकित किया है। मुक्तिबोध ने ऐसा किसी व्यक्ति का दुराग्रह या राजनैतिक दृष्टि से प्रेरित दुर्भाव को लेकर नहीं किया। 29

जिस प्रगतिवादी कविता को आदर्श मान कर समीक्षको ने कभी कविता की उपेक्षा की उसमें वास्तविक मनुष्य का एक पक्षीय चित्रण था। प्रगतिवादी कविता मुख्यतः क्रान्ति के लिए तत्पर मानव की कविता थी जो अपने सारे अन्तर्विरोधों कमजोरियों, शंकाओं का त्याग कर चुका है। भारतीय मनुष्य ऐसा नहीं था ओर न है। प्रगतिवादी कविता करते हुए मुक्तिबोध लिखते है।— 'प्रगतिवादी कवियों का प्रगतिशील मानव एक निष्ठावान व

क्रान्तिकारी मानव था जो प्रगतिशील मूल्यों की स्थापना के लिए जूझ पड़ता है। उसके हृदय में कहीं भी कोई शका, अपने व्यक्ति-सुख के सबधों में कोई चिन्ता अथवा अपनी परिस्थितियों से कोई घबराहट नहीं थी यद्यपि यह साफ था कि वास्तविकता बराबर यह सूचित करती रही थी कि वास्तविक प्रगतिशील मनुष्य जो कि हमें काम करते हुए दिखाई देता है। प्रगतिशील कविता में दिखायी दे रहे प्रगतिशील मानव से कहीं अधिक उलझाव भरा कमजोर और विविध पक्षीय रुझान रखने वाला मनुष्य है। संक्षेप में प्रगतिवादी मानव—बिम्ब जो काव्य में उपस्थित हुआ प्रगतिवादी मानव के वास्तविक जीवन संघर्ष और वास्तविक व्यक्तित्व से बहुत कुछ दूर होकर अति सरलीकरण पर आधारित कल्पना के रूप में था। साथ ही उसका केवल एक ही पक्ष सामाजिक राजनैतिक पक्ष ही सामने आता था दूसरे पक्ष नहीं। 30 मुक्तिबोध ने प्रगतिवादी साहित्य और समीक्षा की आलोचना विध्वसात्मक रूप में नहीं की बल्कि उसको विकसित करने का ही प्रयत्न किया है। नयी काव्य प्रवृत्ति को समझने का दिशा निर्देश करते हुए उन्होंने कहा कि कोई भी भावना अपने में प्रगतिशील या प्रगतिवादी नहीं होती जिन सबधों से वह जुड़ी होती है उसी के आधार पर निर्णय दिया जा सकता है। उन्होंने बताया कि रचना के वास्तविक संदर्भों तक पहुँचने के लिए कल्पना चित्रों में बोधात्मक और संवेदनात्मक पक्ष को हृदयगम करना आवश्यक है उसी माध्यम से वस्तु-सत्यों और जीवन स्थितियों का अनुमान किया जा सकता है—

किसी भी प्रवृत्ति विशेष का अध्ययन तब हो सकता है जब उस साहित्य प्रवृत्ति की आन्तरिक विशेषताओं के अध्ययन के साथ—साथ उस प्रवृत्ति के भीतर झलकती हुई व्यक्ति-स्थिति, वर्ग-स्थिति, समाज-स्थिति और उन सबके परस्पर अन्तःसम्बन्ध हम आत्मसात् करें। और उस सबके स्वरूप का वस्तुगत विश्लेषण करते हुए हम उस प्रवृत्ति विशेष का प्रतिनिधित्व करने वाली मनुष्य और कुछ गौण कलाकृतियों का सर्वांगीण अध्ययन करें— व्यापक

जीवन दृष्टि से। 31 इस प्रकार मुक्तिबोध ने प्रगतिवादी समीक्षकों की यात्रिक समझा और अहम्वादिता को संकेतित करते हुए उन्हें वास्तविक जीवन विवेक सम्मत दृष्टि विकसित करने का आग्रह किया। मुक्तिबोध की आलोचना में मार्मिकता है जहाँ वे आलोचना करते हैं तो उपलब्धियों को भूल नहीं जाते बल्कि लेखक समीक्षक की पीठ पर सहानुभूति पूर्ण हाथ रखकर उसका ध्यान उसकी जड़ता की ओर दिलाना चाहते हैं।

मुक्तिबोध कलाकार की ईमानदारी को अभिव्यक्ति की ईमानदारी के अर्थ तक सीमित नहीं मानते हैं उनके अनुसार जो भाव या विचार जिस अनुपात में जिस मात्रा में उठा हो उसे उसी अनुपात में या मात्रा में अभिव्यक्ति देना कलाकार की व्यक्तिगत ईमानदारी नहीं है। 32 अपितु कलाकार की ईमानदारी वहाँ लक्षित होती है जहाँ वह वस्तुमूलक आकलन के आधार पर उसके प्रति सही-सही मानसिक प्रतिक्रिया करता है जो संवेदना और ज्ञान के समिश्रण से निर्मित होती है। यह संभव है कि लेखक मानसिक प्रतिक्रिया करते समय अपने दृष्टिकोण के प्रति सजग न हो लेकिन प्रतिक्रिया में उसके दृष्टिकोण का संकेत अवश्य मिलता है। 33 व्यक्तिगत ईमानदारी प्राप्त करने के लिए कलाकार को अपने संवेदनात्मक ज्ञान को विकसित करना होगा, अंतर्निषेधो-विरोधों से जूझना होगा-इस कार्य में थकान और निराशा ही मिलेगी इस व्यक्तिपरकता से वस्तुपरक होने के संघर्ष से घबराने वाले कलाकार पर मुक्तिबोध व्यंग्य करते हुए कहते हैं- उस वस्तुपरकता से हमें डर लगता है क्योंकि जिस वास्तविकता के प्रति हम वस्तुपरक हैं उस वास्तविकता ने हमें झिझोड़ कर रख दिया है। ऐसा दर्द किस काम का जो हमें वस्तु परक बना दे। वास्तविकता के प्रति उन्मुख करता जाय। 34

इस तरह मुक्तिबोध व्यक्तिगत ईमानदारी को स्वयं सिद्ध नहीं बल्कि प्रयत्न साध्य मानते हैं। वे कलाकार से मानवता की हित साधक विश्व-दृष्टि का विकास करने के लिए कहते हैं। मुक्तिबोध का यह चिन्तन कलाकार की

व्यक्तिगत ईमानदारी को सीमित और सकीर्ण क्षेत्र से निकालकर व्यापक आयाम प्रदान कराता है। मुक्तिबोधो के साहित्य चिन्ता, जीवन चिन्तन का ही एक अंग है। जीवन-यथार्थ को अपने चिन्ता का आधार बनाने के कारण उसमें सैद्धान्तिक त्रुटियाँ नहीं मिलती। मुक्तिबोध हिन्दी के ऐसे साहित्य-विचारक है जिन्होंने रचना से प्रेरणास्रोत उसके उद्भव रचनाकार की वर्गीय स्थिति की और उसका रचना पर प्रभाव एवं रचना प्रक्रिया, परिवेश और साहित्य का सबंध परंपरा की वर्तमान समय में मूल्यवत्ता तथा रचना और समीक्षा के अंत सबंध आदि पर सूक्ष्म और गम्भीर चिन्तन किया हो। मार्क्सवादी दर्शन से अनुप्राणित होने पर भी उनके साहित्य विचारों में विचार दर्शन अमर्यादित नहीं मिलता सर्वत्र उन्होंने वस्तु स्थिति को स्पष्ट करने का प्रयत्न किया है जिससे सजग आलोचक वास्तविकता से परिचित होकर सत्य का पक्ष ग्रहण कर सके और अपने विचारों को दृढ़ कर सकें।

मुक्तिबोध की रचना-प्रक्रिया को समझने के लिए साहित्यिक-सामाजिक परिवेश के साथ ही उनकी रचना-प्रक्रिया विषयक मान्यताओं को भी समझ लेना आवश्यक है। वे आलोचना के लिए कवि की रचना-प्रक्रिया को विश्लेषण और रचना-प्रक्रिया के लिए कलाकार के व्यक्तित्व का विश्लेषण आवश्यक मानते हैं। आलोचना के सम्बन्ध में यह उनकी स्पष्ट धारणा रही है। 'कृति की आलोचना अथवा कृति का प्रभाव-ग्रहण कवि के व्यक्तित्व की भी प्रभावग्रहण है। 35 व्यक्तित्व की व्याख्या करते हुए उन्होंने लिखा है, "जीवन में जो कुछ अर्जित है, जो कुछ सवेदनात्मक ज्ञान और ज्ञानात्मक समवेदना के रूप में प्राप्त है, अर्थात् जो कुछ विशिष्ट अनुभव है, जो संस्कार है, जो आदर्श है, जो यथार्थ हृदय का अंग बन गया है। वह सबका सब स्थिर रूप में व्यक्तित्व का अंग होता है।"—36 इस पूरे व्यक्तित्व का विश्लेषण रचना-प्रक्रिया को समझने के लिए आवश्यक होता है।

मुक्तिबोध ने रचना-प्रक्रिया के मूल उपादानों का उल्लेख करते हुए सवेदनात्मक उद्देश्य, कल्पना, भावना और बुद्धि को इसका सर्वमान्य तत्त्व स्वीकार किया है। इस प्रकार कलाकार का जीवनानुभव, उसका अपना निजी इतिहास-भूगोल आदि भी रचना प्रक्रिया के उपादान हैं। यही नहीं वरन् वाह्य से प्राप्त ज्ञान विधि और भाव-परम्परा कलाकार के अन्तर्जगत में स्थान ग्रहण कर, उसके व्यक्तित्व की आन्तरिक आवश्यकताओं की पूर्ति करती हुई, अन्तर्व्यक्तित्व द्वारा सशोधित-संपादित होती हुई, जिसकी अपनी ज्ञान निधि और भाव परंपरा बन जाती है। ये सभी उसके अन्तर्व्यक्तित्व में घुलमिलकर उसके निजी हो जाते हैं। रचना-प्रक्रिया के स्वरूप निर्धारण में उक्त सभी तत्वों का समुचित योग होता है। काव्यालोचन में इन सभी तत्वों का ध्यान रखना आवश्यक है। इसलिए कृति की राह से गुजरना, कृतिकार के व्यक्तित्व की राह से गुजरना है। मुक्तिबोध इसके बिना किसी कलाकृति के मूल्यांकन को पूर्ण नहीं मानते। इस तथ्य को ध्यान में रखकर उन्होने आचार्य रामचन्द्र शुक्ल, पं० नन्द दुलारे बाजपेयी, डा० रामविलास शर्मा श्री शिवदास सिंह चौहान आदि की आलोचना पद्धति पर आक्षेप करते हुए लिखा है; “वह आलोचना, जो रचनाप्रक्रिया को देखे बिना की जाती है, आलोचक के अहंकार से निष्पन्न होती है। भले ही वह अहंकार आध्यात्मिक शब्दावली में प्रकट हो चाहे, कलावादी शब्दावली में, चाहे प्रगतिवादी शब्दावली में।”- 37

हिन्दी काव्यालोचन में रचना-प्रक्रिया पर संभवतः सबसे अधिक और गंभीर विचार मुक्तिबोध ने किया है। एक साहित्यिक की डायरी, नयी कविता का आत्म संघर्ष तथा अन्य निबन्ध, और नये साहित्य का सौन्दर्य शास्त्र शीर्षक उनके-समीक्षात्मक ग्रन्थ उक्त तथ्य के प्रमाण हैं। इनमें काव्य की रचना-प्रक्रिया पर स्वतंत्र निबन्धों के साथ ही अन्याय लेखों में समीक्षा की व्यावहारिक समस्याओं के स्पष्टीकरण के सन्दर्भ में भी रचना प्रक्रिया के महत्व का प्रतिपादन किया गया है। ‘कामायनी एक पुनर्विचार’ में मुक्तिबोध ने ‘कामायनी के मूल्यांकन का आधार ही प्रसाद की रचना-प्रक्रिया को

बनाया है। छायावादी कवियो विशेष पन्त पर विचार करते हुए, उनकी रचना-प्रक्रिया का सकेत मुक्तिबोध ने इस प्रकार दिया है "पहली बात तो यह है कि पन्त जी की वास्तोन्मुखता की जितनी भी जो भी प्रवृत्ति है वह लान-पालन, परिवार, वर्ग, स्वयं के जीवनानुभव परिस्थिति आदि-आदि से सीमित तो है ही, साथ ही वह मनोरचना से भी सीमित है।

जीवन अस्तित्व की रक्षा तथा विकास के घनघोर संघर्ष में पड़कर यह मनो-रचना अधिकाधिक वास्तोन्मुख भी हो सकती थी। प्रसाद और उससे अधिक निराला को जीवन संघर्ष के अपने-अपने ढंग के अनुभव हैं। . इससे पृथक्, पन्त जी में वास्तव के प्रति जो संवेदन क्षमता है, उस पर मूलतः अपना निज का बोझ नहीं होने से वह वास्तव के प्रति अधिकाधिक उन्मुख होती गयी। ..किन्तु वास्तव का उनके अन्तःकरण से जो सम्बन्ध रहा, वह अधिकतर मनोमय ही है वास्तव से उनका सम्बन्ध का उनके अन्तःकरण से जो सम्बन्ध रहा, वह अधिकतर मनोमय ही है। वास्तव से उनका सम्बन्ध द्वन्द्वात्मक-संघर्षात्मक नहीं रहा। इसके विपरीत निराला और प्रसाद को अपने-अपने ढंग से, अपनी-अपनी दिशा में द्वन्द्वात्मक स्थिति में आना पड़ा वास्तविक जीवनानुभव की जितनी सम्पन्नता निराला और प्रसाद में है, उतनी उस हद तक, उस मात्रा में पन्त जी के पल्ले नहीं पड़ी।-38 इसका स्वाभाविक परिणाम तीनों के काव्य में आसानी से देखा जा सकता है।

एक साहित्यिक की डायरी में 'तीसरा क्षण' शीर्षक प्रथम लेख को मुक्तिबोध के रचना प्रक्रिया सम्बन्धी चिन्तन का प्रस्थान बिन्दु माना जा सकता है। इसमें यद्यपि उन्होंने प्रकारान्तर से अपनी ही रचना प्रक्रिया के सम्बन्ध में इससे महत्वपूर्ण सकेत प्राप्त होते हैं। कला के तीन क्षणों का उल्लेख करते हुए उन्होंने लिखा है; "कला का पहला क्षण है जीवन का उत्कट तीव्र, अनुभव क्षण। दूसरा क्षण है इस अनुभव का अपने कसकते दुखते हुए मूलों से अलग हो जाना और एक फैंटेसी का रूप धारण कर लेना मानों वह फैंटेसी अपनी आँखों के सामने खड़ी हो तीसरा और अन्तिम

क्षण इस फ़ैण्टेसी के शब्दबद्ध होने की प्रक्रिया के भीतर जो प्रवाह बहता रहता है, वह समस्त व्यक्तित्व और जीवन का प्रवाह होता है। प्रवाह में फ़ैण्टेसी अनवरत रूप से विकसित—परिवर्तित होती हुई आगे बढ़ती जाती है। इस प्रकार वह फ़ैण्टेसी अपने मूल रूप को बहुत कुछ त्यागती हुई नवीन रूप धारण करती है।” ..39

काव्य की रचना प्रक्रिया के सम्बन्ध में, अत्यन्त विस्तार के साथ उन्होंने अपनी अन्य रचनाओं में स्पष्ट करने का प्रयास किया है। मुक्तिबोध फ़ैण्टेसी को रचना प्रक्रिया की मध्य—स्थिति मानते हैं, जो प्रकारान्तर से सौन्दर्यानुभूति या कलात्मक अनुभूति का क्षण है। यह कलात्मक अनुभूति फ़ैण्टेसी जीवनानुभव—प्रसूत होती है किन्तु अनुभव की प्रतिकृति नहीं। इसी प्रकार कलाकृति फ़ैण्टेसी प्रसूत होने के बावजूद भी उसकी प्रतिकृति नहीं होती। किसी विशिष्ट जीवनानुभव से जिस प्रकार फ़ैण्टेसी की अपनी सापेक्ष स्वतन्त्र सत्ता स्थापित करती है। इन तीनों क्षणों की स्वायत्तता निरपेक्ष न होकर परस्पर सम्बद्ध, आत्म निर्भर अर्थात् सापेक्ष होती है।

इस मान्यता से हमारे सामने कई तथ्य आते हैं। पहला तो यह कि किसी कलाकृति के निर्माण के लिए मात्र अनुभव ही पर्याप्त नहीं है। अपने नितान्त वैयक्तिक अनुभवों को ही ‘समझा’ मानकर, सत्य के रूप में उसकी प्रतिष्ठा करने वाले नयी कविता के रचनाकारों पर मुक्तिबोध ने गहरा आक्षेप किया है। उनकी दृष्टि से एक जीते—जागते सामाजिक प्रणी के आत्मानुभव कभी ‘विशुद्ध’ हो ही नहीं सकते। इसलिए उन्होंने आत्मानुभवों को इतिहास की विकास प्रक्रिया और समसामयिक सामाजिक परिवेश में रखकर उसकी पूरी जॉच—परख पर बल दिया है ऐसा करने के बाद ही कोई विशिष्ट या उत्कृष्ट तीव्र जीवनानुभव कलाकार का निजी बनता है, उसके व्यक्तित्व का अभिन्न अंग बन पाता है। इस प्रक्रिया से गुजर कर विशिष्ट अनुभव अपने मूल उत्स से अलग होते हुए संवेदना और ज्ञान का रूप धारण करते हैं तथा एक व्यापक सत्य के रूप में प्रतिष्ठित होते हैं।

फैण्टेसी मुक्तिबोध की एक विशिष्ट और यथार्थपरक—अवधारणा है, कोई कपोल—कल्पित इकाई नहीं। संक्षेप में उन्होंने फैण्टेसी को 'जीवन—मर्म—संवृत्त सवोदनात्मक अभिप्राय से युक्त माना है। जब जीवनानुभव सौन्दर्यानुभूति या कलात्मक अनुभूति के रूप में निर्व्यक्तिकता की स्थिति उत्पन्न करते हैं, तभी एक आभास रूप में फैण्टेसी का जन्म होता है। लेकिन यह आभास एक गतिहीन चित्र बनकर स्थिर नहीं रहता, वरन् सोद्देश्यता की दिशा में निरन्तर गतिशीलता इसकी विशेषता है। इस बात को स्पष्ट करते हुए मुक्तिबोध ने लिखा है— 'फैण्टेसी डायनेमिक होती है कला के प्रथम क्षण के अन्तिम सिरे पर उत्पन्न होते ही उसकी गतिमानता शुरू हो जाती है। फैण्टेसी जो शुरू में एक आभास—रूप में होती है वह तुरन्त ही अनेक चित्रों की ससगत पात बनने लगती है एक—एक मर्म के आस—पास ये चित्र सगठित होकर प्रवहमान होते हैं।'—40

फैण्टेसी के निर्माण की प्रक्रिया पर मुक्तिबोध ने विस्तार से विचार किया है। प्रत्यक्ष जीवनानुभव अन्तस्थ अन्याय अनुभवों के मध्य अपनी जाँच परख ही नहीं काँट—छाँट और सशोधन—संपादन की प्रक्रिया से गुजर कर, सवेदनात्मक ज्ञान के रूप ग्रहण करते हैं। इससे भी आगे बढ़कर ये ज्ञानात्मक सवेदन के रूप में मूल्य—भावना या मूल्य दृष्टि का निर्माण करते हैं। निर्माण की इस प्रक्रिया के मध्य वाह्य से प्राप्त ज्ञान—निधि अपने समुचे इतिहास—भूगोल के साथ उपस्थित होती है। अनुभव से मूल्य दृष्टि तक की यात्रा में संस्कार रूप में यह ज्ञाननिधि बाधक या बाधक के रूप में अपना सक्रिय योग देती है। कहने का तात्पर्य यह है कि एक विशिष्ट अनुभव इस लम्बी यात्रा के बाद ही कला या काव्य की वस्तु बन जाता है। यहाँ तक पहुँचकर वह विशिष्ट नहीं, वरन् निर्विशिष्ट बन जाता है।

इसे मुक्तिबोध ने निर्व्यक्तिकता की स्थिति माना है। यही निर्व्यक्तिकता उनके द्वारा निरूपित कला का दूसरा क्षण अर्थात् फैण्टेसी का क्षण ले इस सम्बन्ध में उन्होंने लिखा है— "जो फैण्टेसी अनुभव की व्यक्तित

पीछा से स्वतंत्र होकर, अनुभव के भीतर को ही सवेदनाओं के द्वारा उत्सर्जित और प्रक्षेपित होगी, वह एक अर्थ में वैयक्तिक होते हुए भी निर्वैयक्तिक होगी। उस फ़ैण्टेसी में अब भावनात्मक उद्देश्य की सगति आ जायेगी। इस भावनात्मक उद्देश्य के द्वारा ही वस्तुतः फ़ैण्टेसी को रूप-रंग मिलेगा।—41

इस तथ्य की 'कामायनी' एक पुनर्विचार में मुक्तिबोध ने विस्तार से स्पष्ट किया। है।—42 फ़ैण्टेसी सोद्देश्य निर्वैयक्तिकता की एक स्थिति है। यह निर्वैयक्तिकता ही सौन्दर्यानुभूति या कलात्मक अनुभूति का क्षण है, जो फ़ैण्टेसी का आरम्भिक स्तर है। अपनी सोद्देश्य या सवोदनात्मक अभिप्रायों के कारण फ़ैण्टेसी जीवन-मर्म से सवृत्त होकर अभिव्यक्ति की ओर उन्मुख होती है। वस्तुतः फ़ैण्टेसी में सवेदनात्मक ज्ञान और ज्ञानात्मक सवेदनाएँ निहित होती हैं, जो सृजन का कारण बनती हैं, रचना प्रक्रिया को आगे बढ़ाती हैं। इसे स्पष्ट करते हुए मुक्तिबोध ने लिखा है: कला के दूसरे क्षण में उपस्थित फ़ैण्टेसी की इकाई में संवेदनात्मक ज्ञान और ज्ञानात्मक सवेदना कुछ इस प्रकार समाये रहते हैं कि लेखक, उन्हें शब्द बद्ध करने के लिए तत्पर हो उठता है—43 यहाँ से कला का तीसरा क्षण अर्थात् कला सृजन का वास्तविक क्षण आरम्भ होता है। कला के इस क्षण को मुक्तिबोध ने एक नये और दीर्घतर संघर्ष की शुरुआत माना है। इस क्षण के संघर्ष की सफलता-असफलता पर ही कलाकृति की सफलता-असुलता निर्भर करती है। उस पर प्रकाश डालते हुए मुक्तिबोध ने लिखा है— चूँकि फ़ैण्टेसी के उद्देश्य और दिशा के निर्वाह के लिए कलाकार को भाव-संपादन करना पड़ता है जिससे कि केवल मर्म के अनुकूल और उसको पुष्ट करने वाले स्वर करने वाले स्वर भाव तथा चित्र ही कविता में आ सकें और इस बीच यदि कोई अन्य अनुकूलता मार्मिक अनुभव तैर आये तो इसे भी फ़ैण्टेसी के मर्म की उद्देश्य-दिशा में प्रतिपादित कर दिया जाय अर्थात् भाषा प्रवाहित कर दिया जायें।” 44—शब्दाभिव्यक्ति के इस संघर्ष की महत्ता पर आगे यथा स्थान विचार किया जायेगा।

मुक्तिबोध ने रचना—प्रक्रिया विषयक अपने अन्य लेखों में फ्रैण्टेसी का उल्लेख नहीं किया। नयी कविता का आत्मसंघर्ष तथा अन्य निबन्ध, शीर्षक ग्रन्थ में उन्होंने काव्य की रचना—प्रक्रिया पर विचार करते हुए 'डायरी' के प्रथम, द्वितीय और तृतीय क्षणों को भिन्न शब्दावली में स्पष्ट किया है। इसमें उन्होंने मूलभूत आशयतः वास्तविकता के सवेदनात्मक साक्षात्कार को कवि जीवन की प्रथम स्तरीय उपलब्धि उस अन्तः प्रकृति से साक्षात्कार है, जो अपना कुछ विशेष चाहती है जिसके पास कुछ विशेष कहने के लिए है। इस आत्मचेतना के प्रत्यक्ष सवेदनात्मक ज्ञान के बिना कोई कवि मौलिक नहीं हो सकता।—45

वस्तुतः यही कलाकार का उत्कट तीव्र अनुभव क्षण है। आशयतः वास्तव के सवेदनात्मक साक्षात्कार के बाद जो सबसे महत्वपूर्ण बात होती है, वह है आलोचन—धर्म का उदय और विकास। इसकी सक्रियता के कारण दो अन्य विशेष बातें होती हैं। एक तो यह कि आशयतः वास्तव अपने विशेष भाषों की अभिव्यक्ति के लिए कुछ विशेष अभिव्यक्ति—रूपों को स्वीकार और अन्य को अस्वीकार करता है। रूप व पैटर्न सम्बन्धी ये निषेध उचित या तर्क संगत न हुए तो आगे चलकर अभिव्यक्ति दुर्बोध और विकलाग हो जाती है। इसमें दूसरी महत्वपूर्ण बात होती है आशयतः का सम्पादन इस सम्बन्ध में मुक्तिबोध ने लिखा है। "रचना प्रक्रिया से अभिभूत कवि जब भावों की प्रवाहमान सगति सस्थापित करता चलता है, तब उस सगति की सस्थापना में भाषों का संपादन यानी एडिटिंग करना पड़ता है। यदि वह इस प्रकार भावों की कॉट—छॉट न करे तो मूल प्रकृति उसे सम्पूर्ण रूप से अपनी बाढ़ में बहा देगी। और उसकी कृति, विकृति में परिणत हो जायेगी" 46

इस प्रकार के व्यापक संशोधन— सम्पादन के बाद आरम्भिक कथ्य में एक ऐसा तत्व जुड़ जाता है, जो आरम्भ में कथ्य नहीं होता। इस नवीन तत्व के आगमन का कारण भाव—संपादन के साथ ही शैली सम्बन्धी आग्रह भी है। यह कला का द्वितीय स्तर है, जिसमें प्रारम्भतः स्वीकृत कथ्य नवीन

तत्वों के योग से काफी परिवर्तित होकर नया रूप धारण कर लेता है। इस द्वितीय स्तर तक आकार कवि अपने मूल अभिप्राय की अभिव्यक्ति कर चुकता है और उसके लिए एक विशेष स्तर तक आकार कवि अपने मूल अभिप्राय की अभिव्यक्ति कर चुकता है और उसके लिए एक विशेष रचना-रूप भी स्वीकार कर लेता है अब उस स्वीकृत वस्तु और रूप को मात्र शब्दाभिव्यक्ति देना शेष रह जाता है, जो कला का तृतीय स्तर होता है।

कला का तृतीय स्तर अर्थात् शब्दाभिव्यक्ति का क्षण कलाकार के सम्मुख अनेक कठिनाईयों उपस्थित करता है, जिनमें सबसे महत्वपूर्ण है कडीशण्ड साहित्यिक रिफ्लेक्स संपादन निर्धारण में जब कवि अपनी पुरानी आदतों और अभ्यासों का शिकार बनता है तो उसमें कथ्य और शिल्प—दोनों ही दृष्टियों से जड़ता आ जाती है। उसका विकासपथ अवरूद्ध हो जाता है। इसलिए यह आवश्यक है कि वह अपने अन्त तत्वों के साथ ही अपनी अभिव्यक्ति के सौँचों का भी निरन्तर विकास करता जाए। इस सम्बन्ध में मुक्तिबोध ने लिखा है:— “भाव तथा उसकी अभिव्यक्ति की जडीभूतवृत्ति यदि हिला—डुलाकर जबरदस्ती चलीली न बनायी जाए तो अजीब दृश्य सामने आते हैं उदाहरणतः तत्व तो होता है कि तत्व अपना स्वयं का रूप विकसित करता है, किन्तु उसे अपना रूप विकसित करने की स्वतन्त्रता दी जाये तब न वास्तविकता यह है कि स्वयं के द्वारा विकसित किये गये व्यवधान जो कण्डीशण्ड साहित्यिक रिफ्लेक्सेज का ही एक अंश होते हैं, उस आधुनिक तत्व की आधुनिक अर्थ सत्ता को समाप्त कर देने की राह देखते रहते हैं।”—47 अतः कला के तीसरे क्षण में भी कवि के लिए आत्मनिरीक्षण और आत्मसंघर्ष आवश्यक है। इस निरीक्षण और संघर्ष के द्वारा वह जितना विकास कर सकेगा उसी अनुपात में उसके कल कला भी विकास होगा। इस प्रकार रचना—प्रक्रिया मुक्तिबोध की दृष्टि में अत्यन्त मानवी—प्रक्रिया है जिसे उन्होंने सांस्कृतिक — प्रक्रिया की संज्ञा दी है। अपने रचना क्षणों में विभिन्न आनुषंगिक सन्दर्भों से जुड़ते—काटते हुए कलाकार आत्म संस्कार के

माध्यम से स्वयं आत्म-निर्माण भी करता है। यह तथ्य केवल काव्य ही नहीं, किसी भी क्षेत्र में रचना प्रक्रिया पर समान रूप से लागू होता है। लेकिन ऐसा तभी हो सकता है, जब रचना क्षण में आत्मसंघर्ष, आत्मसंस्कार और आत्मनिरीक्षण के साथ एक उत्कट लक्ष्योन्मुखता हो।

मुक्तिबोध ने आत्मसंघर्ष और आत्मसंस्कार के अन्तर्गत लक्ष्योन्मुखता को सर्वाधिक महत्व दिया है। यह लक्ष्य जीवन-र्म-संवृत संवेदनात्मक, अभिप्राय के रूप में कला के द्वितीय क्षण में ही उपस्थित हो जाता है। आगे की सम्पूर्ण रचना-प्रक्रिया में जब तक वह लक्ष्य मार्ग-निर्देशक नहीं बनता तब-तक आत्मसंघर्ष, आत्मसंस्कार आदि सार्थक नहीं बन पाते। इसको स्पष्ट करते हुए मुक्तिबोध में लिखा है "अपने लक्ष्यों के प्रति हार्दिक स्नेह के बिना जिज्ञासा, आत्मसंस्कार, आत्मनिरीक्षण तथा आत्मसंघर्ष सब व्यर्थ है लक्ष्यो के प्रति दुर्दान्त स्नेह की आस्तिकता के बिना वास्तविकता अस्मिता का विकास नहीं हो सकता। और उन्हीं के सन्दर्भ से हमेशा यह जाना जायेगा कि कवि किस तरह से बोल रहा है, ध्यान रखना चाहिए कि कवि किस सतह से बोल रहा है, यह हमेशा महत्वपूर्ण होता है और यही उसके निवेदनो और चित्रणो को द्योतित करता है।"—48

मुक्तिबोध द्वारा काव्य की रचना-प्रक्रिया का अत्यन्त विस्तृत और पौढतम विश्लेषण 'नये साहित्य का सौन्दर्य शास्त्र' नामक पुस्तक में हुआ है। इसमें 'डायरी' के द्वितीय क्षण अर्थात् फैंटेसी के क्षण को ही कला का प्रथम क्षण मानते हुए सौन्दर्य की प्रतीति का कलात्मक अनुभव का क्षण स्वीकार किया गया है। उत्कट तीव्र जीवनानुभव पर आधारित होते हुए भी उसकी स्वतन्त्र सत्ता होती है। सौंदर्यानुभूति का यह क्षण आगे सामान्य जन के लिए भी सुलभ होता है। कला का द्वितीय अर्थात् कलात्मक अभिव्यक्ति का क्षण केवल कलाकार को ही प्राप्त होता है। इसमें रचयिता को भी दोहरा संघर्ष करना पड़ता है। एक ओर उसे शब्द-संवेदना और भाव-संवेदना में परस्पर सामन्तस्य स्थापित करना पड़ता है तो दूसरी ओर अपनी विद्या

विभक्त-दर्शक और भोगता-मन-को परस्पर एक दूसरे से सयमित-सतुलित करना पड़ता है। दर्शक, मन से मुक्तिबोध का अभिप्राय तटस्थता से और भोगता, मन से तात्पर्य तन्मयता या लिप्तता से है। शब्दाभिव्यक्ति में प्रवृत्त होने का कार्य दर्शक, मन करता है लेकिन भोक्ता, मन को साथ लेकर रचना-प्रक्रिया में इनकी सहायता के सम्बन्ध में मुक्तिबोध ने लिखा है—

“यदि दर्शक मनोरूपों की गतियों से इतना निर्लिप्त है कि वह शब्द-संवेदनाओं में खो जाता है और मनोरूपों की गति जड़ हो जाती है, तो ऐसी निर्लिप्तता उसकी काम की नहीं होती और यदि वह इन मनोरूपों की गतियों में पूर्णतः विलीन हो जाता है तो शब्द-संवेदनाओं के लिए अवकाशहीनता के फलस्वरूप अभिव्यक्ति निर्बल अथवा दुरुह हो जाती है।”—49

प्रकारान्तर से इसे ही मुक्तिबोध ने दृष्टि की स्थिति मुक्त वैयक्तिकता और संवेदना की स्थितिबद्ध वैयक्तिकता कहा है। कलाकार के लिए इनके मध्य अनवरत् रूप से एकीभूत और द्विधारूप स्थिति को बनाए रखना चाहिए। मुक्तिबोध ने यहाँ स्पष्ट रूप से काव्य रचना के सम्बन्ध में यह अपेक्षा व्यक्त की है कि कवि को किसी वस्तु घटना या उससे सम्बद्ध अनुभूति की अभिव्यक्ति के समय नितान्त तटस्थता या निस्संगता न बरत कर अपने भोक्ता, मन को भी समाविष्ट करना चाहिए। रचना में तभी लक्ष्योन्मुखता या सोद्देश्यता की सार्थक योजना हो सकती है। अभिव्यक्ति कर्म या कवि-कर्म का यह प्रारम्भिक स्तर है, जहाँ द्विधा-विभक्ति मन का संघर्ष और इसके समन्वय का कार्य मुख्य होता है। इससे आगे बढ़ने पर अभिव्यक्ति-कार्य में एक और बड़ी बाधा उत्पन्न होती है। शब्दाभिव्यक्ति के समय या अपने मूल-मर्म को भाषा-प्रवाहित करने के समय कवि के लिए एक नये संघर्षों की शुरुआत होती है। भाषा एक सामाजिक सम्पदा है। उसके शब्द-संयोग एक भाव-परम्परा अर्थात् एक विशिष्ट अर्थ-परम्परा में ग्रस्त होते हैं। अतः अपने मूल अभिप्राय को अविकल रूप में व्यक्त करने के लिए कवि को नये सिरे से शब्द-साधना करनी पड़ती है। इस साधना में

नये शब्दानुषंग बनते हैं, जिनसे कवि के लिए अपेक्षित अर्थानुषंग विकसित होते हैं। अभिव्यक्ति-संघर्ष के दौरान यह आवश्यक नहीं है कि ग्रहीत वस्तु तत्त्व भाषा के नवनिर्मित शब्दानुषंगों द्वारा विकसित अर्थानुषंगों के विकास में बाधक बनती है। इसलिए कवि विवश होकर या तो अभिव्यक्ति मार्ग से ही विमुख हो जाता है। या फिर अपने स्वीकृत अभिप्रायों को ही कॉट-छॉट करने लगता है।

वह भाषा और भाव का संघर्ष कवि का मानसिक द्वन्द्व बन जाता है, जिसमें एक तरफ भाषा के परम्परागत अर्थ-संपादन उसके जीवन तत्त्वों के स्पन्दन कटकर संकुचित ही हो, यह आवश्यक नहीं। सामाजिक निधि होने के कारण भाषा मूल-मर्म को विस्तृत और सम्पन्न भी कर सकती है और संकुचित तथा विपन्न भी। यहाँ, सर्वाधिक महत्वपूर्ण बात यह है कि कवि कितनी जागरूकता और ईमानदारी से इस संघर्ष को झेलता है। और कितनी सजगता से इस संघर्ष को अपने अनुकूल मोड़ पाता है।

वस्तुतः शब्द-संवेदना और वस्तु-संवेदना के द्वन्द्व को संयमित करने का कार्य बुद्धि द्वारा होना चाहिए। बुद्धि, तर्क-संगत विवेक के रूप को सशोधन-संपादन करते हुए भी उसे सही परिप्रेक्ष्य में रखती है। इसलिए काव्य-रचना में उसकी निर्णायक भूमिका होनी चाहिए। क्योंकि रचना क्षणों में अचानक तैर आने वाले विभिन्न भावस्वर और अनुभव-स्वर मूल मनोधारा अर्थात् "जीवन-मर्म" सवृत्त-संवेदनात्मक अभिप्राय के अनुकूल है या प्रतिकूल इसका निर्णय बुद्धि द्वारा ही हो सकता है। इस प्रकार इतने लम्बे अर्द्धद्वन्द्व, अन्तर्वाह्य के संघर्ष, इसकी लम्बी सहयात्रा और फिर शब्दाभिव्यक्ति के बीहड़ मार्ग से गुजरने के बाद कोई कलाकृति अपने अस्तित्व में आती है इस तथ्य को ध्यान में रखकर मुक्तिबोध काव्य या कला में आत्माभिव्यक्ति न मानकर मात्र अभिव्यक्ति मानते हैं। इस सम्बन्ध में उनका कहना है— "यहाँ तक कि प्रारम्भतः जिस उद्वेगपूर्ण भाव को लेकर कवि लिख रहा था कृति उस मूल भाव से दूर चली जाती है उससे भिन्न हो जाती है। इसलिए यह

मेरा मत रहा है कि कला मे वस्तुत आत्माभिव्यक्ति नही हुआ करती। अभिव्यक्ति होती है, किन्तु जीने और भोगने वाले मन की, अपनी आत्मा की, वह सच्ची अभिव्यक्ति है, यह कहने का साहस नही हो पाता।"—50 इसमे अन्याय कारणो के साथ एक प्रमुख कारण शैली या रूप सम्बन्धी आग्रह भी है। सभी प्रकार के अनुभूत वस्तुतत्व एक ही प्रकार की अभिव्यक्ति शैली मे नही बाँधे जा सकते। फलस्वरूप बहुत सारे अनुभूत तत्व काव्य क्षेत्र से बाहर कर दिये जाते है। या फिर उन्हें अभिव्यक्ति देने के बाद अपनी सौन्दर्य सम्बन्धी धारणाओ की तृप्ति न होने की स्थिति मे उसे नष्ट कर दिया जाता है। अनुभव क्षण या यथार्थ भोग से आरम्भ होकर कृति की परिपूर्णावस्था तक की गतिमानता' से मुक्तिबोध का क्या तात्पर्य है— यह उपर्युक्त विवेचन से स्पष्ट हो जाता है कि अपने इस रूप मे कृति कलाकार के लिए भी अद्वितीय हो जाती है। यही कलाकार की अद्वितीयता है। अपनी ही कृति को देखकर कलाकार को यह महसूस होता है कि प्रारम्भ। उसे कुछ कहना था, वह पूरी तरह कह नही सका और ऐसा बहुत कुछ कहा गया है जो आरम्भ मे उसे मालुम ही नही था।

मुक्तिबोध रचना—प्रक्रिया को एक मनोवैज्ञानिक प्रक्रिया भी मानते है। इस सम्बन्ध मे उन्होने लिखा है—

“कवि की मनोवैज्ञानिक स्थिति और स्तर, जो काव्य में प्रकट होता है, कैसा है? किस प्रकार का है? प्रगतिशील काव्य के सतहीपन मे या यो कहिए कि सतही प्रगतिशील काव्य पर विचार करते समय उसके मनोवैज्ञानिक स्तर और स्थिति को देखा गया। आज की रचना—प्रक्रिया पर विचार करते समय हमें नयी कविता पर प्रकाश डालकर इस बात पर सोचना होगा कि क्या किया जाए जिससे नयी कविता जीवन के सुविस्तृत क्षेत्र के विविध रंगो से दीपित होकर एक ओर वैविध्यपूर्ण जीवन क्षेत्र का प्रतिनिधित्व कर सकें तो दूसरी स्वात्मकता के खरे और भरे रंग उसमें मिल सकें।”—51 इससे स्पष्ट है कि रचना—प्रक्रिया के अध्ययन द्वारा कृति का केवल तटस्थ

मूल्यांकन करना ही नहीं वरन् उसकी त्रुटियों और पाठकीय अपेक्षाओं की ओर संकेत करना भी है। मनोवैज्ञानिक स्थिति या स्तर का प्रश्न उठाकर मुक्तिबोध कलाकार के व्यक्तित्व और उसके अन्तर्जगत को भी आलोचना का विषय बनाते हैं एक साहित्यिक की डायरी — विशिष्ट और अद्वितीय शीर्षक के अन्तर्गत उन्होंने इसी आधार पर अपने समसामयिक साहित्यकारों की जीवनी-पद्धति पर भी आक्षेप किया है। नयी कविता की अन्तर्मुखता—आत्मबद्धता, असामाजिकता, निजी विशिष्टता, अलगाव अनजबियत आदि के कारणों की मुक्तिबोध ने कवियों के व्यक्तिगत—जीवन, पारिवारिक — जीवन और उनकी सम्पूर्ण मनोवैज्ञानिक स्थिति में देखा है। इस सम्बन्ध में उन्होंने लिखा है—“ वे अपने असंग सवेदनशील प्रतिभाशालित्व को अद्वितीयता कहते हैं और मैं कहता हूँ कि समय पर विवाह न होने से उनके सुकोमल तन्तुओं का विस्तार नहीं हुआ है और वे सुकोमल तन्तु समाज के विभिन्न सस्थाओं से, समाज के विभिन्न रूपों से घनिष्ट रूप से जुड़ नहीं पाए हैं। इसलिए समाज का वास्तविक प्रत्यक्ष संवेदनात्मक बोध, समाज के भीतर व्यक्ति मानवता जो उसकी विभिन्न सस्थाओं को भीतर से ही किसी न किसी मात्रा में व्यक्त होती है— का हार्दिक परिचय उन्हें नहीं है। उनके लिए समाज केवल आत्म-प्रक्षेप है, रेत का ढेर है, ढोरो की खटपट करती हुई भीड़ है।”—52 मुक्तिबोध की यह स्पष्ट धारणा रही है कि ऐसे लोगों का समाज—बोध गोष्ठी सभा प्रकाशक पैसे देने वाले मालिक अपने जैसे कर्मचारियों, एक सीमित गुट के मध्य प्राप्त अनुभवों पर आधारित होता है। फलस्वरूप उन्हें पूरे समाज में केवल व्यक्ति ही महत्वपूर्ण दिखाई देता है। व्यक्ति मानव ही उनके लिए आधुनिक मानव और उसका बोध ही आधुनिक भावबोध है। उन्हें पारिवारिक या सामाजिक व्यक्ति दिखाई ही नहीं देते या नगण्य और हास्यास्पद रूप में दिखाई देते हैं। कहने का तात्पर्य यह कि कला में सम्पूर्ण मानव की प्रतिष्ठा के लिए कलाकार को जीवन में पूर्ण व्यक्ति बनना पड़ता है। ऐसा होने पर ही कविता में जीवन की व्यापक गूँज

आ सकती है। और काव्य—सत्य वायवी और नितान्त व्यक्ति—सत्य न रहकर मानवी—सत्य बन जाता है। मुक्तिबोध जिस मानव—व्यक्तित्व और व्यक्ति—मानवता को अपनी रचना और आलोचना के माध्यम से साहित्य में प्रतिष्ठित करना चाहते हैं। उसके लिए वे कलाकार की सामाजिक चेतना का सामाजिक चेतना दे विकास के लिए वे पारिवारिक जीवन का केन्द्रबिन्दु परिवार हैं, अतः सामाजिक चेतना के विकास के लिए वे पारिवारिक जीवन को आवश्यक मानते हैं। स्त्री—बच्चों के सुख—दुख उनकी शिक्षा—दीक्षा और उनके उदपूर्ति के संघर्ष के माध्यम से ही कलाकार समाज से व्यापक स्तर पर सही ढंग से जुड़ता है तब उसे कदम—कदम पर व्यक्ति और अनेकानेक सस्थानों के रूप में वास्तविक समाज के दर्शन होते हैं। इसमें रहकर वास्तविक जीवन को जो कि सामाजिक के दर्शन होते हैं। इसमें रहकर वास्तविक जीवन को जो कि सामाजिक होता है—जी कर ही वह सुख—दुख, अच्छा—बुरा न्याय—अन्याय, यथार्थ—आदर्श का बोध प्राप्त करता है, मित्रता—शत्रुता की भावना का विकास करता है। अपनी पारिवारिक समस्याओं के माध्यम से ही वह सामाजिक समस्याओं में हवाई, शोषण भ्रष्टाचार, उत्पीड़न आदि से परिचित हो पाता है। इस प्रकार वह अपने उत्कट—तीव्र—अनुभव—क्षण को सम्पन्न बनाते हुए कलाकृति के लिए यथोचित कच्चा माल एकत्र करता है।

Xद्वितीय अध्याय ~~तृतीय~~

मुक्तिबोध का काव्य और परिवेश

सन्दर्भ ग्रन्थ

(अ) सामाजिक परिवेश

1. साहित्य का परिवेश – अज्ञेय – पेज – 13
2. साहित्य का परिवेश—अज्ञेय—103
3. आधुनिक भारत में सामाजिक परिवर्तन—एम0एन0 श्रीनिवास—18
4. भारतीय राष्ट्रवाद की सामाजिक पृष्ठभूमि—डॉ0 अक्षय कुमार देसाई—154
5. भारतीय राष्ट्रवाद की सामाजिक पृष्ठभूमि—डॉ0 अक्षय कुमार देसाई—122, 144
6. आधुनिक भारत में सामाजिक परिवर्तन—एम0एन0 श्रीनिवास—63
7. आधुनिक भारत में सामाजिक परिवर्तन—एम0एन0 श्रीनिवास—122,144
8. आधुनिक भारत में सामाजिक परिवर्तन—एम0एन0 श्रीनिवास—90
9. भारतीय राष्ट्रवाद की अधुनातन प्रवृत्तियाँ—ए0आर0 देसाई—124
10. भारतीय राष्ट्रवाद की अधुनातन प्रवृत्तियाँ—ए0आर0 देसाई—128
11. भारतीय राष्ट्रवाद की अधुनातन प्रवृत्तियाँ—ए0आर0 देसाई—120
12. मुक्तिबोध रचनावली – चार – 316
13. मुक्तिबोध रचनावली – चार – 48
14. मुक्तिबोध रचनावली – छ 25, 26
15. मुक्तिबोध रचनावली – चार – 48
16. मुक्तिबोध रचनावली – चार – 347
17. मुक्तिबोध रचनावली – तीन – 246

18. मुक्तिबोध रचनावली — चार — 181
19. डूबता चौद कब डूबेगा — मुक्तिबोध — 48
20. डूबता चौद कब डूबेगा — मुक्तिबोध — 49
21. डूबता चौद कब डूबेगा — मुक्तिबोध — 129
22. ओ काव्यात्मन् फणिधर — मुक्तिबोध — 129
23. नये साहित्य का सौन्दर्य शास्त्र — मुक्तिबोध — 128
24. डूबता चौद कब डूबेगा — मुक्तिबोध — 51
25. डूबता चौद कब डूबेगा — मुक्तिबोध — 51
26. डूबता चौद कब डूबेगा — मुक्तिबोध — 52
27. मुझे याद आते हैं। — मुक्तिबोध — 78
28. मुझे याद आते हैं। — मुक्तिबोध — 80
29. अंधेरे में—मुक्तिबोध — 284
30. अंधेरे में — मुक्तिबोध — 287

(आ) आर्थिक परिवेश

1. भारतीय राष्ट्रवाद की अधुनातन प्रवृत्तियाँ—ए०आर० देसाई—32
2. भारतीय राष्ट्रवाद की अधुनातन प्रवृत्तियाँ—ए०आर० देसाई—61
3. भारत, कर्जन से नेहरू और उसके पश्चात—दुर्गादास—334
4. आजकल का भारत—रमेश थापर—67
5. भारतीय राष्ट्रवाद की अधुनातन प्रवृत्तियाँ—ए०आर० देसाई—84
6. भारतीय राष्ट्रवाद की अधुनातन प्रवृत्तियाँ—ए०आर० देसाई — 86
7. भारतीय राष्ट्रवाद की अधुनातन प्रवृत्तियाँ—ए०आर देसाई—90
8. भारतीय राष्ट्रवाद की अधुनातन प्रवृत्तियाँ—ए०आर० देसाई—90
9. आजकल का भारत—रमेश थापर—99

10. भारतीय राष्ट्रवाद की अधुनातन प्रवृत्तियाँ-ए0आर0 देसाई-102
11. भारतीय राष्ट्रवाद की अधुनातन प्रवृत्तियाँ-ए0आर0 देसाई-138
12. मुक्तिबोध रचनावली - छ-56
13. मुक्तिबोध रचनावली-छ-67
14. मुक्तिबोध रचनावली-छ-139, 140
15. नये साहित्य का सौन्दर्य-शास्त्र-मुक्तिबोध-81
16. नये साहित्य का सौन्दर्य-शास्त्र-मुक्तिबोध-73
17. नयी कवता का आत्मसंघर्ष तथा अन्य निबन्ध-मुक्तिबोध-21
18. मुक्तिबोध रचनावली-एक-243, 244
19. मुक्तिबोध रचनावली-पॉच-191
20. मुझे याद आते हैं।-मुक्तिबोध-74,75
21. मुझे याद आते हैं-मुक्तिबोध-76, 77
- (इ) राजनैतिक परिवेश
1. मेरी कहानी-जवाहर लाल नेहरू-100
2. सरदार भगत सिंह-दस्तावेज-वीरेन्द्र सन्धू-57, 58
3. मेरी कहानी-नेहरू जी-261
4. एक कार्यकर्ता की डायरी-सीताराम सैक्सरिया-465
5. भारत वर्तमान और भावी-रजनीपाम दत्त-251
6. भारत वर्तमान और भावी-रजनीपाम दत्त-266
7. भारत वर्तमान और भावी-रजनीपाम दत्त-266
8. एक कार्यकर्ता की डायरी-सैक्सरिया-756
9. भारतीय राष्ट्रवाद की अधुनातन प्रवृत्तियाँ-ए0आर देसाई-61
10. भारतीय राष्ट्रवाद की अधुनातन प्रवृत्तियाँ-ए0आर0 देसाई-108

11. आज का भारत—रजनीपाम दत्त—589
12. आजकल का भारत — रमेश थापर—199—200
13. भारतीय कम्यूनिस्ट के इतिहास की रूपरेखा—80
14. कर्जन से नेहरू और उसके पश्चात्—दुर्गादास—276
15. एक जीवनी—जय प्रकाश—182
16. आजकल की भारत—रमेश थापर—21
17. भारतीय चिन्तन परम्परा—के० दामोदरन — 501
18. एक जीवनी—जय प्रकाश—256
19. भारत के राजनीतिक दल—प्रेमभसीन—87,88
20. भारत के राजनीतिक दल—रामचन्द्र गुप्त—125
21. भारत के राजनीतिक दल — नम्बूदरी पाद — 57
22. भारत के राजनीतिक दल — ओम नाथ पाल— 33
23. प्लानिंग एण्ड द पोयेट — बी०एस० मिनहाज—117
24. आजकल का भारत—रमेश थापर—57
25. एक जीवनी—जय प्रकाश—257
26. साम्प्रदायिकता ऐतिहासिक संदर्भ, भूमिका से—प्रभा दीक्षित—11
27. साम्प्रदायिकता ऐतिहासिक संदर्भ, भूमिका से—प्रभा दीक्षित—18
28. मुक्तिबोध रचनावली—चार—27
29. मुक्तिबोध रचनावली — चार — 57
30. मुक्तिबोध रचनावली — छ. — 377
31. मुक्तिबोध रचनावली — तीन — 109
32. मुक्तिबोध रचनावली — चार — 173
33. नया खून—26 जनवरी, 1951—22

34. नया खून—नौजवान अक, 1952—5, 61
35. नया खून—नौजवान अक, 1952—5
36. नया खून—26 दिसम्बर, 1952—7
37. नया खून—मासिक दिसम्बर—6, 7
38. नया खून—मासिक दिसम्बर—1952—8
39. नया खून—मासिक दिसम्बर, 1953—13
40. सारथी 1 अगस्त, 1954—17
41. सारथी 21 नवम्बर, 1954—17
42. सारथी 21 नवम्बर, 1954—18
43. नया खून—16 दिसम्बर, 1955—2
44. नया खून—23 दिसम्बर, 1955—2
45. नया खून—7
46. नया खून—6 जनवरी, 1956—6
47. नया खून—13 जनवरी, 1956—6
48. नया खून—3
49. ना खून—20 जनवरी, 1956—2
50. नया खून—3, रवरी, 1956—2
51. सारथी—20 मई, 1956—8
52. नया खून 17 जून, 1956—2
53. सारथी—1 जुलाई, 1956—7
54. सारथी—8 जुलाई, 1956—18
55. नया खून—12 जुलाई, 1957—4
56. नया खून—26 जनवरी, 1958—2

57. सबेरा—सकेत 25 अगस्त, 1957—5

(ई) सास्कृतिक परिवेश

- 1 आलोक पर्व—हजारीप्रसाद द्विवेदी—37
- 2 परम्परा बन्धन नहीं—विद्यानिवास मिश्र—38
- 3 परम्परा बन्धन नहीं—विद्यानिवास मिश्र—38
- 4 परम्परा बन्धन नहीं—विद्यानिवास मिश्र—39
- 5 भारत का सामाजिक—सास्कृतिक और आर्थिक विकास—भाग—1—पुरी, दास, चोपड़ा—261
- 6 भारत का सामाजिक—सास्कृतिक और आर्थिक विकास—भाग—1—पुरी, दास, चोपड़ा—28
- 7 भारत का सामाजिक—सास्कृतिक और आर्थिक विकास—भाग—1—पुरी, दास, चोपड़ा—29
- 8 भारत का सामाजिक—सास्कृतिक और आर्थिक विकास—भाग—1—पुरी, दास, चोपड़ा—30
- 9 अशोक के फूल—आचार्य हजारी प्रसाद द्विवेदी—63
- 10 सास्कृतिक का दार्शनिक चिंतन—डॉ० देवराज—30
- 11 भारत की सास्कृति साधना—डॉ० रामजी उपाध्याय—भूमिका
- 12 भारत का सामाजिक—सास्कृतिक और आर्थिक विकास—भाग—1—पुरी, दास, चोपड़ा—30
- 13 मानव मूल्य और साहित्य—धर्मवीर भारत—20
- 14 मार्क्सवादी साहित्य चिंतन—डॉ० शिवकुमार मिश्र—133
- 15 प्रगतिवाद और सामानान्तर साहित्य—रेखा अवस्थी—22
- 16 प्रगतिवाद और समानान्तर साहित्य—रेखा अवस्थी—22
- 17 मुक्तिबोध रचनावली—पॉच—44

18. मुक्तिबोध रचनावली—पॉच—44
19. मुक्तिबोध रचनावली—पॉच—297
20. मुक्तिबोध रचनावली—पॉच—33
21. मुक्तिबोध रचनावली—पॉच—294, 295
22. मुक्तिबोध रचनावली—पॉच 166
23. मुक्तिबोध रचनावली—पॉच—315
24. मुक्तिबोध रचनावली—पॉच—284
25. मुक्तिबोध रचनावली—पॉच—281
26. मुक्तिबोध रचनावली—पॉच—191
27. मुक्तिबोध रचनावली—पूच—195
28. चॉद का मुँह टेढा है—मुक्तिबोध—164
29. चॉद का मुँह टेढा है—मुक्तिबोध—198
30. चॉद का मुँह टेढा है—मुक्तिबोध—159
31. नयी कविता का आत्मसंघर्ष तथा अन्य निबन्ध—मुक्तिबोध—19
32. मुझे याद आते हैं—मुक्तिबोध—77
33. मुझे याद आते हैं—मुक्तिबोध—80
34. मुझे याद आते हैं—मुक्तिबोध—81
35. चॉद का मुँह टेढा है—मुक्तिबोध—62
36. मुक्तिबोध रचनावली—पॉच—315
37. मुक्तिबोध रचनावली—पूच—315
38. एक साहित्यिक की डायरी—मुक्तिबोध—49
39. चॉद का मुँह टेढा है—मुक्तिबोध—277
40. मुक्तिबोध रचनावली — दो— 324

41 चूद का मुँह टेढा है— मुक्तिबोध—64, 65, 66

42 चोंद का मुँह टेढा है।—मुक्तिबोध—80,81

43. चोंद का मुँह टेढा है—मुक्तिबोध—76

44. मुक्तिबोध रचनावली—पॉच—197

(उ) साहित्यिक परिवेश

1. मुक्तिबोध का साहित्यिक विवेक और उनकी कविता—डॉ० लल्लन राय—10

2. मुक्तिबोध का साहित्यिक विवेक और उनकी कविता—डॉ० लल्लन राय—11

3. मुक्तिबोध की काव्य—प्रक्रिया—अधोक चक्रधर—15

4. मुक्तिबोध की काव्य—प्रक्रिया—अशोक चक्रधर—14

5. मुक्तिबोध रचनावली—पॉच—26

6. मुक्तिबोध रचनावली—पॉच—50

7. मुक्तिबोध रचनावली—चार—224, 226

8. मुक्तिबोध रचनावली—पॉच—56

9. मुक्तिबोध रचनावली—पॉच—354, 355

10. मुक्तिबोध रचनावली—पॉच—45

11. मुक्तिबोध रचनावली—पॉच—49

12. मुक्तिबोध रचनावली—पॉच—49

13. मुक्तिबोध रचनावली—पॉच—268

14. मुक्तिबोध रचनावली—पॉच—426

15. मुक्तिबोध रचनावली—पॉच—426

16. मुक्तिबोध रचनावली—पॉच—25, 26

17. मुक्तिबोध रचनावली-पॉच-57
18. मुक्तिबोध रचनावली-पूच-58
19. तारसप्तक द्वितीय संस्करण-37
20. मुक्तिबोध का साहित्यिक विवेक और उनकी कविता-डॉ० लल्लन राय-12
21. नये साहित्य का सौन्दर्य-शास्त्र-मुक्तिबोध-83
22. मुक्तिबोध का साहित्यिक विवेक और उनकी कविता-डॉ० लल्लन राय-73
23. मुक्तिबोध का साहित्यिक विवेक और उनकी कविता-डॉ० लल्लन राय-70
24. मुक्तिबोध का साहित्यिक विवेक और उनकी कविता-डॉ० लल्लन राय-79
25. नयी कविता का आत्मसंघर्ष तथा अन्य निबन्ध-मुक्तिबोध-140
26. मुक्तिबोध का साहित्यिक विवेक और उनकी कविता-डॉ० लल्लन राय-166, 167
27. नयी कविता का आत्मसंघर्ष तथा अन्य निबन्ध-मुक्तिबोध-179, 180
28. मुक्तिबोध का साहित्यिक विवेक और उनकी कविता-डॉ० लल्लन राय-170
29. मुक्तिबोध रचनावली-पॉच-131
30. मुक्तिबोध रचनावली-पॉच-369, 370
31. मुक्तिबोध रचनावली-पॉच-153
32. मुक्तिबोध रचनावली-चार-121
33. मुक्तिबोध रचनावली-चार-123
34. मुक्तिबोध रचनावली-चार-139

35. नये साहित्य का सौन्दर्य—शास्त्र—मुक्तिबोध—71
36. नये साहित्य का सौन्दर्य—श्यास्त्र—मुक्तिबोध—90
37. नये साहित्य का सौन्दर्य—शास्त्र—मुक्तिबोध—92
38. नयी कविता का आत्मसंघर्ष तथा अन्य निबन्ध—मुक्तिबोध—77, 78
39. एक साहित्यिक की डायरी—मुक्तिबोध—17
40. एक साहित्यिक की डायरी—मुक्तिबोध—20
41. एक साहित्यिक की डायरी—मुक्तिबोध—18
42. कामायनी एक पुनर्विचार—मुक्तिबोध—13, 14
43. एक साहित्यिक की डायरी—मुक्तिबोध—18
44. एक साहित्यिक की डायरी—मुक्तिबोध—22
45. नयी कविता का आत्मसंघर्ष तथा अन्य निबन्ध मुक्तिबोध—23
46. नयी कविता का आत्मसंघर्ष तथा अन्य निबन्ध—मुक्तिबोध—23
47. नयी कविता का आत्मसंघर्ष तथा अन्य निबन्ध—मुक्तिबोध—25
48. नयी कविता का आत्मसंघर्ष तथा अन्य निबन्ध—मुक्तिबोध—29
49. नये साहित्य का सौन्दर्य—शास्त्र—मुक्तिबोध—95
50. नये साहित्य का सौन्दर्य—शास्त्र—मुक्तिबोध—49
51. नये साहित्य का सौन्दर्य—शास्त्र—मुक्तिबोध—70
52. एक साहित्यिक की डायरी — मुक्तिबोध—10

चतुर्थ अध्याय

हिन्दी साहित्य के इतिहास का मुक्तिबोध की सामाजिक चेतना व कला चेतना पर प्रभाव

छायावाद (1936 ई०) के पतन के पश्चात हिन्दी में प्रगतिवाद का आन्दोलन हुआ। फिर प्रपद्यवाद और प्रयोगवाद का समांतर आन्दोलन एवं प्रवर्तन हुआ। 'नई कविता' और 'नवगीत' का भी प्रवर्तन हुआ। लिगवापदमोतवाद, अन्यथावाद, ताजी कविता, सूर्योदय कविता शब्दवादी कविता, शुद्ध कविता इत्यादि काव्यादोलनों का सघटन-सूत्रपात हिन्दी कविता की वर्तमान धारा को अभिव्यक्त करने वाले वाद, प्रवृत्ति एवं आन्दोलन है।

(अ) प्रगतिवाद :

मुक्तिबोध का विचार है कि प्रगतिवाद साहित्य-कला की अत्याधुनिक धारण है। वैज्ञानिक मनोभावों के अंकन मात्र से कला महान नहीं होती जब तक कि उसमें सामाजिक तत्व का अभाव हो लेकिन मानव चरित्र के चित्रण का नाम ही कला है क्योंकि व्यक्ति द्वारा जाब मानवता-सिन्धु में डूब जाती है तब उसके संगम-स्थल पर जो कलरव होता है, वही कला बन जाती है और मानवता-सिन्धु इस मूल्य विश्व का काव्यात्मक नाम है। यह मूल्य विश्व मानवविकास का आकाश है जहाँ इस विकासशीलता को पानी तथा किरणें मिलती हैं।" चूँकि कलाकार का व्यक्तित्व उसके सामाजिक अर्थ में सामाजिक तत्वों से बना होता है तथा व्यक्ति समाज का अनुभव-केन्द्र भी है। अतः इस महान वाह्य से वह स्वयं महान होना चाहता है यह निजी तत्व प्रकृति का वैविध्य है जिसका केन्द्र और एकत्व स्वयं प्रकृति है। प्राकृतिक क्रियमाणता के

एकत्व की अभिव्यक्ति इसी वैविध्य-सृजन और रखण के मार्ग द्वारा होती है। यदि व्यक्ति प्रकृति का स्फूर्तिग है तो समाज प्रकृति की ज्वाला है।¹

मुक्तिबोध मानते हैं कि प्रकृति के इस खेल में ही संघर्ष है। प्रकृति स्वयं वस्तु बनकर आत्मा को धक्का देती है। आत्मा धक्के खाकर अपने रूप का परिवर्तित करता है। व्यक्ति, समाज और समाजोत्तर प्रकृति—तीन हिस्से हैं। व्यक्ति के लिए समाज एक परिस्थिति है, दूसरी समाज—वाह्य प्रकृति। समाज के लिए केवल समाज—वाह्य प्रकृति एक मात्र परिस्थिति है और प्रकृति इन तीनों को अन्तर्भूत करती है। उसकी क्रियमाणता इन तीनों के परस्पर द्वन्द्वों के द्वारा चला करती है। व्यक्ति और समाज के मूल और अन्त में समन्वयात्मक एकता का रूप है और यह साहित्य मनोविज्ञान का द्वन्द्ववाद है।²

वस्तुतः साहित्य वह समन्वय है जिसकी रूप-रचना का आकार व्यक्तिगत शक्ति से बना होकर भी उसके तत्त्व सामाजिक है और जिसके तत्त्व समाज प्राप्त होकर भी वैयक्तिक शक्ति से शरीर प्राप्त है। साहित्य आत्मा की संस्कृति है और आत्म-संस्कृति समाज की अन्तश्चेतना है। आत्मा-संस्कृति के माध्यम से ही समाज की अन्तश्चेतन चेतना विकसित होकर अभिव्यक्त होती है। परिणामतः साहित्य में विशाल समन्वय होने के बाद भी उसकी व्यक्तिरूपता रक्षित होती है यहाँ प्रश्न यह उठता है कि क्या समाज के विकास के साथ कला का भी विकास हो जाता है ? मुक्तिबोध कहते हैं उत्तर स्पष्ट है " समाज के विकास के साथ मनुष्य की मनोवैज्ञानिक समृद्धि आन्तरिक तथा वाह्य समृद्धि बढ़ती चलती है अतः साहित्य में प्रतिष्ठित मानव स्वरूप के तत्वों की दृष्टि से पश्चात् कालीन विकास युग का साहित्य पूर्वकालीन विकास युग के साहित्य से श्रेष्ठतर होना अनिवार्य है।³ रहा कलात्मक श्रेष्ठता का प्रश्न। इसका उत्तर यह है कि श्रेष्ठता यह उत्कृष्टता बहुत कुछ परम्परा पर निर्भर है अर्थात् जिस युग में साहित्य एक नवीन आ-पूर्व-निश्चित दिशा की ओर मुड़ता है वहाँ किसी पूर्वकालीन परम्परा का आसरा न होने के कारण उसे

प्रयोगावस्था में से गुजरना पड़ता है। नि सन्देह प्रयोगावस्था के इस साहित्य में कलात्मक दृष्टि से कई अक्षम्य त्रुटियाँ भी होगी किन्तु परंपरा के विकसित हो जाने पर उसी में श्रेष्ठ कला के भी दर्शन होंगे।

चूँकि साहित्य एक कला है, जिसमें समाज का नेतृत्व करने वाला प्रधान वर्ग (जो कि संस्कृति का भी नेतृत्व करता है अथवा विशेष सामाजिक-ऐतिहासिक विकास पर आधारित घटना-चक्रों के कारण, समाज का अध्वर्यु न होते हुए भी प्रमुख रूप से प्रभावकारी हो जाता है जैसा कि सामन्ती समाज रचना के भीतर सनातनी ब्राह्मण धर्म के पूरे जोर के बावजूद, मध्य युग के भक्ति आन्दोलन में निम्न वर्ग के कबीर रैदास, नामदेव आदि ईश्वर के सम्मुख मानव-साम्य के समर्थक क्रान्तिकारी कवियों का प्रादुर्भाव बतलाता है) — तत्कालीन ऐतिहासिक, सामाजिक स्थिति के द्वारा सामान्य रूप से नियंत्रित मनोवृत्तियों के अनुसार अपने साहित्य — सृजन के विषयों का निर्वाचन करता है। साहित्य के विशेष विषयों को निश्चित करने वाली ये मनोवृत्तियाँ तत्कालीन स्थिति सापेक्ष हैं।

मुक्तिबोध मानते हैं कि यह सच है कि “अगति के सूचक तत्कालीन नियम विधान-आचार जो आज में ग्राह्य नहीं हैं, मर चुके हैं जो अशाश्वत हैं फिर भी उनका कुछ प्रभाव रूढ़िवादियों पर अभी भी मौजूद है।” लेकिन जो शाश्वत है प्रगति के सूचक है और हमारी संस्कृति की एक पुरानी मजिल के रूप में आज भी उपस्थित है वह है — मानवता। यह जीवन-मूल्य मानव-सम्बन्ध तथा विश्व-दृष्टि उस वर्ग की विशिष्ट दृष्टि होती है जो साहित्यिक, सांस्कृतिक क्षेत्र में अपने को अभिव्यक्त करती है। जिसे हम मानवता के सब उच्च संस्कृति की ओर किये गये प्रयत्नों का मुख्य दोष सामाजिक तत्वों की अपेक्षाकृत उपेक्षा रही है जिसके कारण विश्व-प्रगति उतनी नहीं हो सकी जितनी कि होनी चाहिए, कला उतनी बढ़ नहीं हो सकी जितनी कि बढ़ना चाहिए थी विचार उतने ऊँचे और व्यापक नहीं हो सके

जितने कि होने चाहिए थे। जीवन के कानून को आप तोड़ नहीं सकते यहाँ जीवन का अर्थ उसके व्यक्तिगत और सामाजिक या राजनैतिक अर्थ से ऊपर उस असीम सृजनशील सत्ता से लिया है जो भिन्न रूपों में प्रकट है। और एक रूप को छोड़ दूसरे का ग्रहण करना उसका स्वभाव है क्योंकि वह गतिमय है “डायनेमिक” अवएव राजनैतिक, सामाजिक और व्यक्तिगत आदि उसी की सृजन धाराएँ हैं। हरेक युग की विशेष अवस्था होती है और उस विशेष अवस्था से उत्पन्न हुए विशेष गुण होते हैं जितना साहित्य में हाना अपरिहार्य से बनते रहते हैं। लेकिन जगत और जीवन में इतना अन्तर । मनुष्य की अपनी आन्तरिक मौलिक प्यास क्या यो ही अन्धेरे में हर जाय सिसकती सी ? क्या यह जगत केवल सड़को पर घूमन वाले खरीदने के लिए आतुर जनसमुदाय या सरकारी दफ्तरो में बैठने वाले कृत्रिम महान मनुष्यों तक ही सीमित है ? इनसे बाहर, इनसे परे क्या जगत का फैलाव नहीं है ? फिर क्यों है जगत और जीवन का विरोध ? हिन्दी का गद्याकाल रोमैण्टिक था । कल्पना और भावना के जरिये अलौकिक को ग्रहण किया गया है। वास्तविक जीवन के वाह्य द्वन्द और अन्तर्द्वन्द को नष्ट कर, एक हारमनी उत्पन्न करना, स्वर-संगम का सृजन करना गतकाल की कला के क्षेत्र के बाहर की बात थी। म्लान सन्ध्या का रूप देखकर कवि के हृदय में करुण अनुभूति उत्पन्न होती थी, परन्तु वाह्य जगत में होते आ रहे भयकर अत्याचारों और अमानुषिक व्यवहारों में उनके दिल में किसी कविता की आत्मा ने प्रवेश नहीं किया था।

परन्तु आज यह बात नहीं है अनुभूति क्षमता मानव जीवन की विशेषता है। हृदय के निविडतम तक कोनों में से जीवन का बलवान प्रवाह इन्हीं भावानुभूतियों के रूप में द्विगुणित होता है तीव्र हो पड़ता है। व्यक्तित्व का विकास भले ही अन्तर्वाहन संघर्ष से हो परन्तु फिर से कृतृत्व अनुभूतियाँ जीवन की स्वाभाविक रीति से बहने की न्यास-जीती ही रहती हैं, जागती रहती हैं। मुक्तिबोध के अनुसार “मार्क्सवादी दर्शन एक यथार्थ दर्शन है, यथार्थ-विकास

का, मानव सज्ञा के विकास का दर्शन है। अतएव इसके लिए सर्वाधिक मूलभूत और महत्वपूर्ण है, जीवन तथ्यों की वास्तविकता जो राजनीति, समाजनीति कला आदि को उपस्थित करती है।

यह बात सच है कि जीवन तथ्यों की वास्तविकता अर्थात् यथार्थ को दृष्टि से ओझल करके सिद्धान्तों को जब भी लागू किया जाता है, तब भूल होना स्वाभाविक होता है। महत्व की बात यह है कि जब मानव-यथार्थ को ठीक ढंग से नहीं समझा जा रहा है तो उसके सामान्यीकरणों को उन सामान्यीकरणों के चित्र-रूपों को उनके प्रतीकों को उनके विम्बों को कैसे समझा जायेगा ? साथ ही यह भी विचारणीय है कि 'यथार्थ की गति को अनुकूल दिशा में मोड़ने के लिए, यथार्थ के व्यक्त रूपों का समग्र व्यक्त रूपों का — उसकी गति और स्थिति में अध्ययन करना आवश्यक है, उनके बहिन्तर सम्बन्धों और परस्पर किया-प्रतिक्रियाओं का आकलन आवश्यक है यह मूल प्रधान अत्यन्त महत्वपूर्ण और प्रथम कार्य है क्योंकि इसी के आधार पर आगे के कार्य किये जा सकते हैं। इसी आधारभूत, प्राथमिकता के महत्व को कभी भी कम करके नहीं देखा जा सकता नहीं देखा जाना चाहिए, अगर यह आधार खिसक गया तो सारा भवन ढह जायेगा।

मार्क्सवाद यदि एक विज्ञान है तो वैसी स्थिति में उसके लिए तथ्यानुशीलन-जीवनगत और काव्यगत — दोनों एक साथ-प्राथमिक और प्रधान महत्व रखता है और यह तभी संभव हो सकता है तब मनुष्य स्वयं मानव-जीवन से उसके विभिन्न रूपों और प्रवृत्तियों से घनिष्ठ सम्बन्ध रखे। किसी का प्रवृत्ति के आधारभूत मानव जीवन से जबतक समीक्षक एक-साथ आत्म-निरपेक्ष आत्म-सम्बन्ध स्थापित नहीं करता तब-तक समग्र तथ्यों को उन तथ्यों के अपने निजी विशेष स्वरूप में, अपने मन के सामने उनके समग्र रूप में, उनके अपने अन्तःसम्बन्धयुक्त सर्वांगीण रूप, में उपस्थित ही नहीं कर सकता। इसलिए ऐसा न कर पाने के अपराध के परिणाम स्वरूप, प्रगतिवादी

समीक्षकों के लेखक-वर्ग की आदर-भावना जाती रही, उनकी श्रद्धा का क्षय हुआ और जब इस प्रकार की स्थिति उत्पन्न होकर विकसित और विस्तृत होने लगी, तब विपक्षी तत्वों द्वारा शीतयुद्ध के उद्देश्यों से परिचालित आक्रमण शुरू हुए। अतएव प्रगतिवादी समीक्षकों की इस असफलता का दोष मुख्यतः—हॉ मुख्यतः एक मात्र रूप से प्रतिक्रिया (जिसे वे साधारण शब्दावली में राजनैतिक ढंग से प्रतिक्रिया कहते हैं) के सिर पर मढ़ना बिल्कुल गलत अनुचित और भ्रामक है। इस प्रभावक्षय के कारणों के मूल बीज प्रगतिवादियों की समीक्षा की अपूर्णताओं में पहले ही से विद्यमान थे और अब तक में ऐसा कोई प्रमाण नहीं मिला है जिससे यह सिद्ध हो सके वे अक्षमताये अब नहीं है। ध्यातव्य है कि अपने साहित्य चिन्तन में प्रगतिवादियों ने तटस्थ और वैज्ञानिक दृष्टि से इस बात पर प्रकाश डालने की कोशिश नहीं कि आखिर वे कौन से तत्व हैं वे कौन सी भूल-शक्तियाँ जिन्होंने काव्य-रूप बदला। मुक्तिबोध कहते हैं — यह क्योंकर हुआ कि छायावादी और प्रगतिवादी काव्य-प्रणाली बदल गयी ? क्या इसका कारण केवल यह था कि स्वाधीनता के उपरान्त—मध्यमवर्ग—अवसरवादी होकर विशुद्ध प्रतिक्रियावादी हो गया ? और क्या इस प्रकार से इस स्थिति से काव्यरूप बदल सकता है ? क्या इस तरह कह डालने से यह प्रमाणित हो जायेगा कि प्रगतिशील प्रवृत्ति नष्ट हो गयी ? क्या इस तरह कह डालने से यह प्रमाणित हो जायेगा कि प्रगतिशील प्रवृत्ति नष्ट हो गयी ? क्या पहली बार भारत में काव्य-परंपरा और काव्य-रूप बदला है ? और क्या यह जब-जब बदला है, समाज की अन्ध-न्यस्त स्वार्थवादियों शक्तियों के बदले हुए प्रभाव के कारण बदला है ? मुक्तिबोध के इन प्रश्नों पर विचार करना होगा कि काव्य रूप में परिवर्तन की मूल कारक शक्ति क्या है ? उसका स्वरूप क्या है ? और क्या केवल काव्य-रूप बदल जाने से कोई काम प्रगतिशील या प्रतिक्रियावादी हो उठता है ? वस्तुतः प्रगतिवादियों ने कलाकार के दायित्व के प्रश्न को सामने उपस्थित करके लेखकों के अन्तःकरण को नये

प्रगतिवादी सस्कार देना चाहते थे किन्तु उन्होंने यह काम इतने भद्दे ढंग से किया कि उसका बहुत कुछ प्रतिकूल परिणाम हुआ। यह यच है कि जब तक जीवन-जगत से लेखक के सम्बन्धों के और उनके विभिन्न स्वरूपों का तथा एतद्सम्बन्धी अन्य समस्याओं को कोई समीक्षक स्वयं आत्मगत नहीं करता तब तक वह न तो लेखक की सहायता कर सकता है और न ही कोई दिशादान कर सकता है। हमारा प्रगतिवादी समीक्षक स्वयं जिन्दगी से कटा हुआ होने के कारण, वह इन प्रश्नों पर सुविचारित मन्तव्य प्रस्तुत नहीं कर सका, उसके पास इतनी सवेदन-क्षमता और सहानुभूति-सामर्थ्य ही नहीं था कि वह ऐसे प्रश्नों पर विचार कर सके, न उसमें इतनी नम्रता थी कि ठोकर खाकर उसी ठोकर से सीखने की कोशिश करे कि वह स्वयं आत्मलोचन करे और सब तरफ से जीवन-तथ्यों और ज्ञान-तथ्यों को समेटे हुए स्वयं को अधिकाधिक परिष्कृत और समृद्ध बनाता जाये। ऐसी स्थिति में अगर 'प्रतिक्रिया' की शक्ति हिन्दी में बहुत बढ़ गयी है तो क्या इसका एक कारण यह नहीं कि ये समीक्षक नवीन-जीवन प्रक्रियाओं में नहीं समझ सके और प्रयोगवादी कविता या नयी कविता के पूरे क्षेपकों को बदनाम करके उसे 'प्रतिक्रिया' के हाथों में खेलने के लिए छोड़ दिया, अपने ही हाथों, जान-बूझकर उसके हवाले से बच रहता है।

परन्तु यह गतिमान सामंजस्य जितना ही घनिष्ट होगा उतनी ही उसकी व्यक्तिमत्ता की छाप बलवान और व्यापक होगी। समाज के प्रचलित या सन्निहित तत्वों को अपनी आत्मज्वाला की आग में स्वर्णिम कर विश्व के सम्मुख रखेगा। इस प्रकार वह आत्म बल के द्वारा उस समाज-वर्ग की विकास रेखा को आगे खींचता चला जायेगा और इसी में वह आत्मपूर्ति के साथ ही साथ वर्गहित जिसमें कि वह पूरे समाज का हित समझता है, करता हुआ उस वर्ग-हित के माध्यम से अपने को ऊँचा करता और भागता हुआ समाज पर फिर प्रत्याघात करता चला जायेगा।

साथ ही साथ मुक्तिबोध कहते हैं कि “आज व्यक्ति के पास जिम्मेदारियों क्या है ? यह तब तक समझा में नहीं आ सकता जब तक हम अपने युग की और उसके वर्तमान रूप की निर्मित और प्रवृत्त को शक्तियाँ थी, उसकी गति-प्रगति के विषय में ठीक तौर से जान नहीं लेते। इसके सुनिर्णीत ज्ञान के बिना व्यक्ति अपनी भी ठीक स्थिति और स्थिति की कारण-शक्तियाँ नहीं जान पाता अपने जीवन को नहीं पहचान नहीं पाता और उसके आस-पास चलने वाले घटनाक्रम के पीछे कोई अर्थपूर्ण झंकार नहीं सुन पाता।

लेकिन सदा यह हुआ है कि एक समाज का उच्चतर स्तर के समाज के द्वारा ग्रहण किए जाने पर, क्रान्तिकाल की अराजकता के उपरान्त जो उत्कर्ष की लम्बी अवधि आती है उसके आरंभिक काल में ऐतिहासिक कथा-साहित्य उत्पन्न हुआ करता है। प्रत्येक सामाजिक क्रान्ति के उपरान्त स्थापित नवीन उच्चतर समाज के प्रारंभिक उत्कर्ष काल में इसी प्रकार के साहित्य प्रयास देखने को मिलते हैं। सम्भवतः प्रत्येक राष्ट्रीय जाति अपनी लम्बी जीवन परंपरा का इस प्रकार स्मरण कर लिखा करती है और स्वयं के द्वारा निर्मित नवीन समाज के पूर्वगत समाजों से इस प्रकार सम्बद्ध कर लिया करती है। इस ऐतिहासिक कथा साहित्य के पीछे पलायनवादी प्रवृत्तियाँ भी काम कर सकती हैं परन्तु प्रसंग का आर्यबौद्ध — कालीन वातावरण-निर्माण पलायनशील प्रवृत्तियों से उत्पन्न नहीं है — यह निर्विवाद है। मुक्तिबोध के अनुसार प्रगतिवाद युग की आवश्यकताओं को लेकर चलता है। क्योंकि उसी ओर ध्यान देना सबसे अधिक जरूरी है। आज समाज पर इतना अन्याय का बोझ रहते हुए, दारिद्र्य का भार रहते हुए उसकी उपेक्षाकर कला अपना मार्ग बहुत दूर तक तय नहीं कर सकती। उसको बीच में एक जाना होगा — वह ओछी और बौनी हो जायेगी, वह कमजोर और विक्षेपनयुक्त सत्त्वहीन और घोर आत्मकेन्द्री होकर आत्महत्या कर लेगी। ध्यान देने योग्य बात यह है कि समाज की अनेक विकास-स्थितियों में कलाकार उस वर्ग का

प्रतिनिधित्व करता रहा है जो समाज का संचालन-केन्द्र है। संचालनकेन्द्र के यानी वह शक्ति जा तत्कालीन आर्थिकभित्ति को एक ओर तलवार और धन-बल के द्वारा तो दूसरी ओर धर्म और विचार भवनाओं के चतुर परिचालन के द्वारा समाज के तत्कालीन सगठन को चिरन्तन बनाए रखने के लिए मजबूत रखती है। यह सब किस प्रकार होता है इसका निर्देशन समाज-रूप से समझ लेने की है कलाकार अपनी विकास-तृष्णाओं को जो उस वर्ग का उसी वर्ग में मूर्त कर सकता है जिस वर्ग की गतिमानता के तर्क से वह अपने व्यक्तिमत्ता के तर्क को मिला देता है। बिना यह किए, उस वर्ग से जिसमें उसकी तृष्णाओं की पूर्ति की सभावना है उसका सामाजिक नहीं हो सकता।

मुक्तिबोध के अनुसार जब मार्क्सवादी यह कहते हैं कि साहित्य का विकास समाज के विकास पर अवलम्बित है तो उसका आशय यह नहीं कि सामाजिक-राजनैतिक घटनाक्रम से पजानुबद्ध होकर साहित्य अपना मार्ग बनाता चलता है। उसका अभिप्राय यह है कि जिन सामाजिक ऐतिहासिक शक्तियों की अभिव्यक्ति-मात्र वे घटनावलिया हैं, वे ताकते ही साहित्य के रूप और स्वरूप, तत्व और विचार को जन्म देती हैं तथा विकसित करती रहती हैं। समाज के विकास, ह्रास तथा परिवर्तन के साथ ही, साहित्य में उस विकास, ह्रास अथवा परिवर्तन का स्वरूप ही नहीं दिखायी देता वरन् साहित्य स्वयं उस विकास ह्रास अथवा परिवर्तन का अंग हो जाता है।

यह स्पष्ट है कि ह्रासकालीन पूँजीवादी समाज के अन्दर एक ओर ह्रासगत अत्याचारी शोषक वर्ग होता है, तो दूसरी ओर क्रान्तिकारी शोषितवर्ग भी सिर उठाता है। लेकिन जो लेखक इन दोनों तत्वों को देखता है और उस क्रान्तिकारी शोषित वर्ग की हिमायत करता है, उसका साहित्य ह्रासकालीन पूँजीवादी-सामन्तवादी समाज के अन्दर जन्म लेकर भी स्वयं ह्रासगत नहीं हो पाता.

किन्तु उसी समाज में यह भी होता है कि लेखक ह्रासकाल शोषक वर्ग की परिधि में ही रहकर कला का सृजन करता है। तब हमारी कला स्वयं ह्रासग्रस्त हो जाती है। साहित्यिक ह्रास के सभी चिह्न उसके मौजूद होते हैं। हमारा रीतिकालीन साहित्य भी इसी प्रकार का है। मानव का रूप और तत्सम्बन्धी भावना जो हमें रीतिकाल में दिखायी देती है वह उत्थानशील समाज की व्याख्या कदापि नहीं हो सकती।

प्रत्येक युग अपनी सामाजिक-ऐतिहासिक स्थिति की अनुभूत आवश्यकता के अनुसार अपना साहित्य निर्माण किया करता है। प्रश्न यह है कि आखिर युग का अर्थ क्या ? निश्चय ही यहाँ उस क्षेत्र में पहुँच जाते हैं जिसे हम समाज-शास्त्रीय ऐतिहासिक विकास की स्थिति-परिस्थिति कह सकते हैं। अतएव युग-स्थिति का सच्चा अर्थ है उस विशेष श्रेणी की स्थिति जो सांस्कृतिक-साहित्यिक क्षेत्र को नेतृत्व कर रही हो और इस नेतृत्व करने वाली श्रेणी पर राजनैतिक शासन होता है। तत्कालीन सर्वोच्च शासक वर्ग को जो कि सांस्कृतिक-साहित्यिक नेतृत्व प्रदान करने वाली श्रेणी से मिला-जुला तथा सम्बद्ध होता है। इस वर्ग स्थिति के अनुसार किसी विशेष साहित्य-युग के अपने विशेष विषयों का चुनाव होता है। हिन्दी साहित्य-इतिहास के आदिकाल से लेकर आज तक हम विशेष युग के विशेष विषयों की प्रदर्शनी देख सकते हैं। युग-विशेष के विशेष विषय, तत्कालीन समाज के विकासावस्था के भीतर विभिन्न वर्गों की विभिन्न स्थितियों तथा उनके विविध सामाजिक मानव-सम्बन्धों से निर्धारित होते हैं। ये विविध विषय अपने-आप अभिव्यक्ति करने के लिए उस वर्ग के हृदय में अकुलाते रहते हैं, जो उस काल में साहित्यिक-सांस्कृतिक क्षेत्र के भीतर निर्णायक रूप से प्रभावशाली हो उठते हैं।

साहित्य के विशेष विषयों को निश्चित करने वाली मनोवृत्तियाँ तत्कालीन स्थिति सापेक्ष हैं जैसे ब्रिटिश साम्राज्यवाद, पूँजीवादी समाज की

रचना हासकाल का ही द्योतक था। प्रथम विश्वयुद्ध के उपरान्त वे मानवादार्श जो पूँजीवाद व्यक्तिवाद ने साहित्य तथा समाज में खड़े किए थे खोखले प्रतीत हुए। इस युद्ध ने यूरोपीय पूँजीवादी सभ्यता के आत्म विरोधों को खुलकर खेलने का मौका दिया। युद्ध परस्पर-सघर्ष और भयानक लोभ की वास्तविकता ने सांस्कृतिक सकट उपस्थित किया क्योंकि युद्ध के पूर्व सिपाही को यह बतलाया गया था कि वह अपने देश के लिए लड़ रहा है किन्तु बाद में उसका यह पता चला कि वह धोखे में था। इतने बड़े पैमाने पर मनुष्य हत्या के व्यापक विद्रूप के यथार्थ चित्र ने पूँजीवाद के व्यक्तिवादी मूल्यों का पर्दाफाश किया। प्रगतिवाद भी इन्हीं भ्रम में पलते हुए को समार्ग पर लाने का प्रयास करता है लेकिन तत्कालीन पोषित वर्ग विवश था। एक ओर पूँजीवाद के भयानक विद्रूप का स्वरूप उसके सामने खुल चुका था किन्तु दूसरी ओर अपनी नौकरियों और आमदनियों के लिए वह न केवल उसी पर अवलम्बित था बल्कि अपनी उन्नति के लिए वह उसी की ओर देखता था।

यद्यपि यह सही था कि उसके सामने पुराना आदर्श टूट चुके थे और नये आदर्श स्वरूप तैयार होने के लिए व्यापक सामाजिक कर्तव्यों की चेतना सुगबुगा रही थी किन्तु सबके केन्द्र में आर्थिक परवशता थी। निश्चय ही वह आत्म-विरोध ही उस अगति का जनक था जिसने विरक्ति के रूप में काव्य की सृष्टि की। बदलते परिवेश और अन्दर व्यापत व्यामोह के बारे में मुक्तिबोध बताते हैं कि 'एक जमाना था जब पूँजीवाद के विद्रूप की विभीषिका लोगों पर व्यापक रूप से खुली नहीं थी और आशावाद के पर्याप्त अवकाश और क्षेत्र प्रतीत होता था। इसी को स्वयं करने के लिए उन्होंने ब्राउनिंग की निम्न पंक्तियाँ उद्धृत की — "ग्रे ओल्ड एलाग विथ मी/वेस्ट इज वेट टू बी/ दि लास्ट लाइफ फॉर हिवच फर्स्ट वॉज मेड।।

इसके विपरीत पूँजीवादी शोषण पर आश्रित मध्यम वर्ग को उक्त पंक्तियाँ खोखली दिखायी दी, वास्तविकता के प्रतिकूल मालूम हुई। इसीलिए

इस वर्ग की हिमायत करते हुए टी०एस० इलियट ने कहा — वी ग्रो ओल्ड, वी ग्रो ओल्ड/वी वेयर दि बाक्स ऑफ अवर टाउजर्स रोल्ड ।।

परिणामतः इस अगति के कारण ही मानवमात्र पर श्रद्धा उठ गयी। नवीन विषयो से नवीन प्रतीक चुने गये उसके काव्य—प्रतीक आत्मग्रस्त विरक्ति को सूचित करने लगे तथा सभ्यता की जो भावात्मक समीक्षा प्रस्तुत की गयी वह विरक्ति, व्यग्य और अश्रद्धा की व्यक्तिबद्ध दृष्टि से ही हुई थी। विश्व—व्यापी ब्रिटिश साम्राज्य के भीतर ब्रिटेन के अगतिवादी काव्य का प्रभाव यूरोप के तमाम पूँजीवादी मध्यवर्गों पर पडा। प्रगतिवाद कला मार्ग बनाना चाहता है। कला शरीर की नसों में नया रक्त और नवस्फूर्ति का संचार जनता के अथाह हृदय के सम्पर्क में आने से होगा। लेकिन अब—तक की जितनी कला—प्रणालियाँ विकसित हुई हैं वे थोड़े बहुत परिवर्तनों के साथ व्यक्ति के प्रधानता में ही अवसित हुईं और यह व्यक्ति की प्रधानता सामाजिक तत्व की दृष्टि से बाहर रहकर परिपुष्ट हुई। अतएव इस प्रकार की कला का अपने—आप में पूर्ण होसकना सम्भव होते हुए भी वह आदर्श स्थान नहीं हो सकती क्योंकि उसका वह व्यक्ति—भाव एक प्रकार से असम्पूर्ण हो जाने के कारण असंगत हो जाता है।

इसलिए प्रत्येक सृजक कलाकार को जनता से चैतन्यमय सहानुभूति प्राप्त कर तेज प्राप्त करना होगा। कला या ईश्वर प्राप्त करने के लिए मन्दिरों या पुरानी श्रद्धेयताओं की ओर नहीं जाना होगा बल्कि उस सैनिक तत्व उस सग्रामशील धैर्य के अथाह आन्तरिक तेज और सन्तुलन के पास पहुँचना होगा जहाँ उसका ईश्वर सैनिक रूप में आ रहा है। विकराल मूर्तिभञ्जक के रूप में प्रकट हो रहा है। आज के युग में साहित्य का यह कार्य है कि वह जनता के बुद्धि तथा हृदय की इस भूख—प्यास का चित्रण करे और उसे मुक्तिपथ पर अग्रसर करने के लिए ऐसी कला का विकास करे जिससे जनता प्रेरणा प्राप्त कर सके और जो स्वयं जनता से प्रेरणा ले सके। इसे कहते हैं — “जनता का

साहित्य”। वास्तविक बात यह है कि शोषण के खिलाफ संघर्ष तदन्तर शोषण से छुटकारा और फिर उसके पास दैनिक जीवन उदर-निर्वाह-सम्बन्धी व्यवसाय में कम से कम समय खर्च होने की स्थिति और अपनी मानसिक-सांस्कृतिक उन्नति के लिए समय और विश्राम की सुविधा-व्यवस्था की स्थापना जब तक नहीं होती तब तक शत्रु-प्रतिशत जनता साहित्य और संस्कृति का पूर्ण उपयोग नहीं कर सकती न उससे अपना पूर्ण रजन ही कर सकती है। मुक्तिबोध का विश्वास है कि “इस सम्पूर्ण-मनुष्य-सत्ता का निर्माण करने का एक मात्र मार्ग-राजनीति है और सहायक है साहित्य। “प्रगतिवाद कहता है आज जब समाज में संघर्ष है, अव्यवस्था है, अन्याय है और शोषण है। तब अपनी व्यक्तित्व रेखा के दायरे में स्वयं को निबद्ध रखाना और उसका परात्मक न बनाना उसका समाज में न डुबो देना — अपने अस्तित्व के अवचित्य को सप्रमाण उपस्थित करना न हुआ और जो मनुष्य अपने अस्तित्व का औचित्य उपस्थित नहीं कर सकता, घोर प्रतिक्रियावादी है और आत्मकेन्द्रीय होकर आत्महत्या कर लेगा।

लेकिन प्रगतिवाद इसका निदान करता है। वह कहता है कि यह परस्पर विरुद्धताये मानवता के ले मारेगी। यह सामाजिक भेद कभी भी व्यक्तिवादी पूर्ण नहीं होने देगा क्योंकि आदर्श के स्वरूप में सामाजिक तत्व अभिन्न रूप से कायम रहते हैं। उनका बहिष्कार करने पर महान और उस हद तक सच्ची काल कभी अवतीर्ण नहीं हो सकेगी क्योंकि आदर्श-कला जीवन पूर्ण सगति का उद्भाष है और यह आदर्श-कला तब तक संभव नहीं जब तक कि उन सभी की ओर प्रयत्न नहीं होने लगता। और इस परिस्थिति निर्माण करने के लिए एक संघर्ष की आवश्यकता होती है। इस संघर्ष कलात्मक रूप देने के पहले उसके विश्वात्मक होने और वैसा मूल्य प्राप्त करने की जरूरत होती है। यदि यह संघर्ष प्रकृति की पुकार है, उसकी अनिवार्यता है तो उसका उद्देश्य भी है और उस उद्देश्य के गर्भ में एक आदर्श भी है। यह संघर्ष का

आदर्श व्यक्ति—अतीत इस अर्थ में कि उसकी परिधि व्यक्ति आने पर भी उसका केन्द्र समाज—व्यापी आदि स्फूर्ति ही है जो समाज की विकास भावना के पीछे की प्राकृतिक आवश्यकता से सुलगती और पूर्ण होती है और इस सामाजिक मूल्य—स्फूर्ति की अग्निमय लहरे व्यक्ति की क्रान्ति—भावनाएँ हैं, सघर्ष—विचार हैं, भविष्य—कल्पनाएँ हैं।

आशय यह है कि विश्वात्मक सघर्ष की लहरो को अपने अन्दर पाने वाला व्यक्ति है और उसके अनुभव व्यक्तिगत है। वह महन्तर वाहन से किरणें ओर पानी लेता है और हृदय में नया ओज अनुभव करता है और इस ओज की अभिव्यक्ति फिर उसी विराट विस्तार में लीन होकर ही रूप प्राप्त कर पाती है। इस समाज—सिन्धु में व्यक्ति—धारा की मग्नता का सगति व्यक्ति का अपने रूप में दिया हुआ सामाजिक—तत्त्व है। इसी अर्थ में वृहत्तर—विराट में व्यक्ति अपने को ही अन्तत खोजता और पाता है। इसीलिए प्रगतिवादी कलाकार समाज के प्रचलित या सन्निहित तत्वों को अपनी आत्म ज्वाला की आग में स्वर्णिमकर उसे विश्व के सम्मुख रखेगा। इस प्रकार वह आत्मवच के द्वारा उस समाज वर्ग पर प्रत्याघात कर अपने नये—नये काल्पनिक समन्वयों के द्वारा उस समाज—वर्ग की विकास—रेखा को आगे खींचता चला जायेगा और इसी में वह आत्मपूर्ति के साथ ही साथ वर्ग—हित, जिसको कि वह पूरे समाज का हित समझता है, करता हुआ उस वर्ग—हित के माध्यम से अपने को ऊँचा करता और भागता हुआ समाज पर फिर प्रत्याघात करता चला जायेगा नूतन समाजोपयोगी तत्वों की तलाश को। पूँजीवादी समाज में यह सब स्वाभाविक है। परन्तु यह तब तक पूरी तौर पर संभव नहीं हो सकता जबतक हम वस्तु—सत्य के प्रति उतनी ही आस्था न बतलाएँ जितनी कि आत्म सत्य के प्रति। इसके लिए मुक्तिबोध ने काण्ट का उदाहरण दिया जिसने अन्तत सारे वस्तुजगत के आत्मानुभव को एक ऐसे अलौकिक सत्य में पर्यवासित कर दिया जो मनुष्य मात्र के ज्ञान के बाहर है अर्थात् जहाँ केवल श्रद्धा का स्थान है। लेकिन इस

बात को कहने में वे तनिक सकोच नहीं करते कि — वैचारिक अराजकता पूँजीवादी के उसी प्रकार हित में है जिस प्रकार घोर अध्यात्म। इसीलिए पूँजीवादी समाज में यह सब स्वाभाविक है। मुक्तिबोध के अनुसार मानवता के विकासातिहास में आज का क्षण अत्यन्त महत्वपूर्ण होने के कारण प्रगतिवाद, कला को एक विशाल जीवन के सम्पर्क में लाना चाहता है और यह तभी हो सकता है जब कलाकार सकुचित वृत्ति को छोड़कर सम्पूर्ण जनता के आवश्यक साम्य के सिद्धान्त के स्वीकार कर तदनुसार अपनी अनुभूतियों की रचना और उसको अधिक व्यापक और गभीर बनाये। लेकिन यह देखने पर कि मानवता के उच्च-संस्कृति की ओर किये गये प्रयत्नों में मुख्य दोष सामाजिक तत्वों की उपेक्षा रही है जिसके कारण विश्व-प्रगति उतनी नहीं हो सकी जितनी की होनी चाहिए, कला उतनी नहीं जितने कि होना चाहिए थे।

प्रगतिवाद उस मुख्य कारण को चिन्ह लेता है और कहता है कि जबतक सामाजिक न्याय नहीं होता तबतक वह समाज के प्रति स्वयं सुसंगत न हो ले। परन्तु वह जानता है कि व्यापकता का सिद्धान्त स्वीकार करते हुए भी अनुभूतियाँ ढाली नहीं जा सकती। किन्तु पूर्ण जीवन-साम्य की दृष्टि से, कम से कम कला का सृजन हो ही सकता है। इससे जो आलोचना-बिन्दु बनेगा, जो इच्छाकाक्षाएँ प्रस्फुटित होंगी उनका सम्मिश्रण दृढ़ रूप ही इस समय कला विशेषतया मध्यमवर्ग से उत्पन्न होती है। मुक्तिबोध की दृष्टि में 'यदि साहित्य जीवन का उद्घाटन है तापे समीक्षक को तो यह जानना ही पड़ेगा कि उद्घाटित जीवन वास्तविक जीवन है या नहीं। असल में कसौटी वास्तविक जीवन का सवेदनात्मक ज्ञान ही है जो न केवल लेखक और समीक्षक में होता है वरन् पाठक में भी रहता है। वास्तविक जीवन सवेदनात्मक समीक्षा-शक्ति किसी बपौती नहीं है। इसी समीक्षा-शक्ति के सहारे बड़े-बड़े व्यक्तियों का निर्माण होता है। लेकिन हमारे उत्पीड़ित मध्यमवर्गीय सचेत युवकों के कष्टों का इतिहास केवल तात्कालिक व्यक्तिगत कारणों से ही नहीं है वरन् वर्ग के

अनेक रूप—पुराणपथी सस्कारो और विचारो से सघर्ष की रक्ताल वेदनाओ से, आच्छन्न है। अपनी सामाजिक प्रतिष्ठा की आराम कुर्सी पर बैठे हुए ये मसीहा निर्णय दे सकते हैं, लेकिन—नवयुवक लेखक की बॉह पकडकर सहारा नहीं दे सकते। इसलिए हमारे गरीब मध्यमवर्गीय युवको इन बाहो से सावधान रहना होगा। अपनी कविता की पुष्टि के लिए उसे अपने मूल उद्देशो की स्थिति—परिस्थितियो स्रोतो का पता लगाना होगा और उन परिस्थितियो को दूर करने के लिए उसे सही और निर्णायक कदम बढाने होंगे। मुक्तिबोध ने माना कि राजनैतिक दृष्टि से प्रगतिवाद प्रसार का हिमायती है, वर्गहीन समाज—सत्ता का पुजारी है। उसका विश्वास है कि राजनीति के द्वारा ही हम एक देश के दलित दूसरे देशो के शोषितो के सम्पर्क मे आ सकेंगे और इस प्रकार एक वृहद्—मानवता का आलोचन होगा। आशय यह कि मुक्तिबोध को उस राजनीति मे मानवता के दर्शन होते दिखायी पडते हैं जो साम्यवादी सत्ता की पक्षधर हो लेकिन वे यह भी मानते हैं कि ऐसी वर्गहीन समाज—सत्ता इस समय न होने के कारण वह क्रान्ति का पुजारी है। इसीलिए वह जनता के साथ घनिष्ठतम, घोरतम सम्पर्क रखना चाहता है और कलाकारो से कहता है कि तुम अधिक से अधिक जन—हृदय के सम्पर्क मे आओ और क्रान्ति को शीघ्र—आगमनशील बनाओं। मुक्तिबोध के विचार से पतनोन्मुख पूँजीवादी साहित्य और दर्शन की दो विशेषताएँ हैं — प्रथमतः घोर वैयक्तिकता दूसरे दृष्टिकोण की अवैज्ञानिकता। इन दोनो की जड एक ही है और ये दो विशेषताएँ एक सिक्के की दो बाजुएँ हैं। आज गांधीवादी नीति वर्तमान स्थिति मे और छायावादी साहित्य विद्यमान क्षण मे इसी पूँजीवादी कमजोरी के शिकार है। व्यक्ति की अपनी व्यावहारिक नीति की रक्षा और सामाजिक कर्तव्य के भान की रक्षा तबतक संभव नहीं जबतक वह इस वैचारिक सडाव से पूर्णतया परिचित नहीं हो पाता। ऐसे विगत युग के कल्पना—सुखद वातावरण मे आत्मकेन्द्री प्रवृत्तियाँ लहलहा सकती हैं जिसका पर्यवासान उसी

अवैज्ञानिकता के घेर अन्धकार मे हमेशा होता है जो कि पतनोन्मुख पूँजीवाद के लिए अत्यन्त हितकारी है। गाधीवाद की नीति धारणा और रामराज्य के परिकल्पनाओ मे सहस्रशीर्ष पुरुष सहस्रपाद वैध नही हो सकता। इसी लिए सच्चा आत्मस्वातत्रय प्राप्त करने के लिए सामूहिकता आवश्यक है। क्योंकि सामूहिकता तभी होगी जबकि हम आर्थिक समानता उत्पन्न करे और प्रत्येक व्यक्ति को अपनी उन्नति के पूरे साधन और मौके दे। यह सामूहिकता की भावना आत्म स्वातत्रय और व्यक्ति स्वातत्रय के अत्यन्त अनुकूल है। अत पूँजीवादी सस्कृति के विरुद्ध साम्यवादी समाज-रचना मे सामूहिक उन्नति के लिए वैज्ञानिक दृष्टिकोण का आश्रय लेता है और विगतयुगो के पुनर्जीवन के स्थान पर नवीनयुग के सुव्यवस्थित भावी की ओर देखता है और आज हमारे साहित्य एव दर्शन, कला और विज्ञान के सामूहिक भावना का प्रभाव भरना ही हमारे विकास की दिशा है। तभी आत्मा का ताल सामाजिक लय मे लीन होगा।

प्रगतिवाद का परित्याग मुक्तिबोध ने क्यों किया इसके बारे मे उनके विचार है — सच तो यह है कि मैने काव्यजगत को आत्मीय क्षेत्र मे, प्रगतिवाद-विशिष्ट यौगिक रूप से चलने राजनैतिक सामाजिक विचार-भाव, यात्रिक और यात्रिक छन्द अस्वीकार कर दिए। मुझे प्रतीत हुआ कि काव्य में मनुष्य की सामाजिक-राजनैतिक इयत्ता ही प्रकट नही होना चाहिए किन्तु पूर्ण मनुष्य के दर्शन, मानव-जीवन के सभी पक्षो का दर्शन होने चाहिए, चूँकि प्रगतिवाद एक क्षेत्रीय था, यत्रवत्-था, वह एक विशेष काल मे मध्यवर्ग की एक विशेष मनोवैज्ञानिक दशा का ही सूचक था। वह दशा समाप्त हुई और वह धारा भी समाप्त हो गयी किन्तु उसके द्वारा उठाये गये प्रश्न आज भी सुलझे नही, उसके लक्ष्य अभी भी पूरे नही हुए। संक्षेप में मेरे अपने मान्सिक क्षेत्र मे छायावाद और तदन्तर प्रगतिवाद के विरुद्ध प्रतिक्रियाये होती रही। मै चुपचाप अपनी कविता का विकास करता रहा। लेकिन एक बात स्पष्ट है कि —

“छायावाद और प्रगतिवाद के बाद कोई ऐसी व्यापक मानवआस्था मैदान में नहीं आयी जो जीवन को विद्युन्मय कर दे। मेरा मतलब साहित्यिक मैदान से है।” स्वाधीनता काल शुरू होते ही साहित्यिक क्षेत्र में अवसरवाद की बाढ़ आ गयी। सरकारी नौकरियों में तो साहित्यकार पहुँचे ही, उन्होंने अपने को साहित्यकार के क्षेत्र में आयी हुई नयी पीढ़ियों से पृथक कर लिया। इस अवसरवाद की बाढ़ में प्रगतिवाद तो सूख ही गया, उसपर हमले भी शुरू हुए। उसका रहा-सहा प्रभाव खत्म करने की कौशिशें भी हुईं।

प्रयोगवाद :

प्रयोगवाद के सम्बन्ध में डा० नगेन्द्र का मानना है — प्रयोग तो प्रत्येक युग में होते आये हैं। किन्तु प्रयोगवाद का नाम उन कविताओं के लिए रूढ़ हो गया जो कुछ नये बोधों संवेदनाओं तथा उन्हें प्रेषित करने वाले शिल्पगत चमत्कारों को लेकर शुरू-शुरू में ‘तारसप्तक माध्यम से सन् 1943 में प्रकाशन-जगत में आयी।’¹

डा० राम स्वरूप चतुर्वेदी कहते हैं — “इस तारसप्तक के प्रकाशन से हिन्दी साहित्य में आधुनिक संवेदना का सूत्रपात माना जा सकता है। आधुनिकता की अवधारणा मूल्यबोधी होनी पर भी मूलतः तो कालबोधी है। इतिहास की प्रक्रिया को समझकर उसकी गति को द्रुतकर करने का सजग मानवीय प्रयास यदि आधुनिकता का मुख्य लक्षण है तो साम्यवादी विचारधारा ने इस क्षण में सैद्धान्तिक ढंग से पहल की इसमें सन्देह नहीं यो पश्चिम के देश औद्योगिक क्रान्ति और तत्सम्बन्धी अन्वेषणों से हय कार्य व्यावहारिक रूप में पहले से ही करते आ रहे थे।”²

1943 में 'तारसप्तक' का आयोजन और सम्पादन अज्ञेय करते हैं। और उसमें सबसे अधिक बलपूर्वक वे कवि शामिल होते हैं। जिन्होंने अपने को साम्यवादी घोषित किया। तारसप्तक में सकलित सात कवि हैं — मुक्तिबोध, नेमिचन्द्र जैन, भारत-भूषण अग्रवाल, प्रभाकर माचवे, गिरिजाकुमार माथुर, रामविलास शर्मा, अज्ञेय। स्वाधीन पश्चिम और साम्यवादी रूस दोनों की विचारधाराएँ हिन्दी साहित्य के सजग रूप में नियोजित आधुनिक काव्यान्दोलन में परस्पर टकराती हैं। जिनके बीच में ये सात कवि अपने निजी व्यक्तित्व की तलाश में गतिशील दिखते हैं।

डा० नामवर सिंह ने कविता के नये प्रतिमान पुस्तक में लिखा है — 'स्वयं तारसप्तक की योजना जिस 'अखिलभारतीय लेखक सम्मेलन (1942) के अन्तर्गत बनी थी वह वस्तुतः प्रगतिशील लेखक संघ का ही आयोजन था।'³ इस दृष्टि से तारसप्तक की भूमिका में यदि उन्हें राहों के अन्वेषी कहा गया है तो ठीक है। — 'दावा केवल यही है कि ये सातों अन्वेषी हैं काव्य के प्रति एक अन्वेषी का दृष्टिकोण ही उन्हें समानता के सूत्र में बाँधता है' . उनके तो एकत्र होने का कारण ही यह है कि वे किसी एक स्कूल के नहीं हैं। किसी मजिल पर पहुँचे हुए नहीं हैं अभी राही हैं, राहों के अन्वेषी हैं।'⁴ वैचारिक मतभेद के बावजूद इन कवियों को एक साथ लाने वाला मुख्यतत्त्व उनका प्रयोग पर आग्रह है समाज के हित में जैसे क्रान्ति की सतत् प्रक्रिया काम्य है वैसे ही रचना के हित में प्रयोग की। प्रयोगवाद नामकरण को अनुपयुक्त मानते हुए —

दूसरा सप्तक (1951) की भूमिका में अज्ञेय को स्पष्ट करना पड़ा कि प्रयोग का कोई वाद नहीं है . प्रयोग अपने आप में इष्ट नहीं है वह साधन है और दोहरा साधन है क्योंकि एक तो उस सत्य को जानने का साधन है जो कवि प्रेषित करता है। दूसरे वह उस प्रेषण की क्रिया को और उसके साधनों

को जानने का भी साधन है अर्थात् प्रयोग द्वारा कवि अपने सत्य को अच्छी तरह जान सकता है और अच्छी तरह अभिव्यक्त कर सकता है।⁵

अतएव वस्तु और शैली दोनों ही के क्षेत्र में ये काव्य के पूर्ववर्ती उपदानों को सन्देह की दृष्टि से देखते हैं। और नवीन उपकारणों को आग्रहपूर्वक ग्रहण करते हैं। जीवन और काव्य दोनों में ही एतादृशत्व के ये घोर विरोधी हैं क्योंकि 'छायावाद के भाव और रूप-आकार दोनों के प्रति उनको एक प्रकार का असन्तोष सा उत्पन्न हो गया था और धीरे-धीरे यह धारणा दृढ़ होती जा रही थी कि छायावाद की वायवी भाव-वस्तु और उसी के अनुरूप अत्यन्त बारीक तथा सीमित काव्य-सामग्री एवं शैली-शिल्प आधुनिक जीवन की अभिव्यक्ति करने में सफल नहीं हो सकते। निसर्गत उसके विरुद्ध प्रतिक्रिया हुई - दूसरी ओर सुनिश्चित वैदिक धारणाओं का जोर बढ़ा, और शैली-शिल्प में छायावाद की काव्य की और उत्पन्न सूक्ष्म-कोमल काव्य-सामग्री को आग्रह के साथ ग्रहण किया गया।⁶

आज का जीवन सर्वथा विश्रुखलित और अव्यवस्थित है। जीवन मूल्यों की इतनी भयंकर अराजकता पहले शायद ही कभी सामने आई हो राजनीतिक और आर्थिक दुर्व्यवस्था के साथ सांस्कृतिक और दार्शनिक उलझनों ने मिलकर जीवन में अगणित गुत्थिसया डाल दी है जिनमें कि आज का मानव उलझकर रहा जाता है। द्वितीय विश्वयुद्ध के बाद ये कवि व्यक्ति और समाज पूर्वागत आस्थाओं और मूल्यों को खण्डित होते देख चुके थे। इसलिए वे नयी राहों की खोज में निकल पड़े क्योंकि उन्हें पुराने विश्वास अर्थहीन प्रतीत हुए। अतः नये मूल्यों और भावबोधों की ओर प्रवृत्ति हुई। यही से प्रयोगवादी कविता का वस्तुपरक दृष्टिकोण को अधिक से अधिक वस्तुगत बनाये वस्तु पर अपने युग का रंग न चढ़ाकर वस्तु की आन्तरिक अर्थ-व्यजना को अनूदित करे।⁷ वास्तव में देखा जाय तो इन कवियों के लिए इस रूप में अपने व्यक्तित्व से बचना

संभव नहीं था। अब देखना यह है कि प्रयोगवाद के प्रति मुक्तिबोध जी के क्या विचार हैं ?

प्रयोगवाद के विषय में मुक्तिबोध का कहना है — तथाकथित प्रयोगवाद की कोई विशेष व्याख्या नहीं की जा सकती, साहित्यिक प्रवृत्ति के रूप में ही उसे देखा जा सकता है।⁸ यहाँ पर मुक्तिबोध ने साहित्यिक प्रवृत्ति को भाव-शैली दोनों ही रूपों में माना है। वे आगे कहते हैं — ‘ अपने प्रारम्भिक रूप में प्रयोगवादी कविताएँ तत्कालीन सामाजिक परिस्थिति के विरुद्ध व्यक्ति द्वारा की गयी भावनात्मक प्रतिक्रियाएँ हैं किन्तु अब व्यक्ति छायावादी नहीं उसमें अब बौद्धिकता आ गयी है। वह जो देखता है उस पर सोचना चाहता है जो अनुभव करता है वह लिखना चाहता है। उच्च सामाजिक वर्गों में वह हैव-नाट्स में से है हैक्स में से नहीं। जिस बात पर वह सोचना चाहता है। जिस स्थिति पर सोचने के लिए उसे मजबूर होना पड़ता है उसके प्रति उसका दृष्टिकोण घनघोर व्यक्तिवादी स्थिति से लगाकर तो अविकसित मार्क्सवादी स्थिति तक फैला हुआ है।⁹

तत्कालीन परिवेश के प्रति गहरी जागरूकता का परिचय देते हुए मुक्तिबोध कहते हैं — समाज उसका गला दबाता है, उसका अपना वर्ग भी उसकी आवाज को कुठित करता है। ऐसा इसलिए कि समाज में पुरानापन है, दकियानूसी है जड़ता और कुचलने की शक्ति भी है। फलतः व्यक्ति इससे विद्रोही करता है परन्तु विद्रोह करने का उसे तरीका नहीं मालूम। इसीलिए मात्र भावनात्मक विस्फोट करके वह रह जाता है। दूसरी बात यह कि बौद्धिक लक्ष्यानुगामी होने के कारण उसके विद्रोह में प्रगतिवादी फँकार नहीं आ पाते।”

ऐसे समाज से सामंजस्य के आभाव के फलस्वरूप तथा उसके विरुद्ध उसमें प्रखर बौद्धिक व्यक्तित्व का विकास हुआ। कुछ लोगों में अन्तर्मुखी

चेतना उदित हुई तो कुछ मे बहिर्मुखी, लेकिन चेतना अधिक याथार्थोन्मुखी हुई चाहे वह अन्तर्मुखी हो या बहिर्मुखी। नवीन यथार्थोन्मुख (यथार्थ से मतलब हमेशा बाहरी यथार्थ ही नहीं होता)। प्रतीक, उपमाएँ सामने आयी घिसी-घिसाई शब्दावली का त्याग हुआ।¹⁰

प्रयोगवाद के कलापक्ष की व्याख्यसा करते हुए मुक्तिबोध कहते हैं — वह कलातत्त्व से अधिक सचेतन है किन्तु अपने उदग्र और दमित भावना-मण्डल की यथातथ्यता को प्रकट करने के उसके पास केवल छायावादी शब्दावली है जिसका प्रयोग वह नहीं चाहता। उसके अनुसार छायावादी शब्द छायावादी भाव को ही प्रकट करते हैं वे नये मनोवैज्ञानिक यथार्थ को नहीं प्रकट करते¹¹ दूसरी ओर उस समय के शिक्षित समाज की अभिरुचि छायावादी ही थी। उनके लिए पीडा का अर्थ रोमैन्टिक या आध्यात्मिक ही था। इसलिए यह स्वाभाविक ही था कि उन्हें ये कविताएँ पसन्द न आती। जिसके परिणाम की ओर सकेत करते हुए मुक्तिबोध कहते हैं— आगे चलकर ये ही छायावादी तबके और उनके समर्थक, प्रशसक स्वाधीनता के उपरान्त साहित्य तथा समाज के प्रभावशाली पदों और स्थानों पर जा पहुँचे, उन्होंने पर्याप्त रूप से ऐसा वातावरण धनीभूत किया जिसमें इस नवीन प्रवृत्ति का कष्टरोध हो। किन्तु प्रयोगवादी प्रवृत्ति ऐतिहासिक कारणों से ही उत्पन्न हुई थी उसी से उसका विकास भी हुआ और हो रहा है इसलिए वह सामयिक विरोधों से दब नहीं सकती थी।¹² तारसप्तक तथा दूसरा सप्तक में स्थिति तथा व्यक्ति का बहुत बड़ा भेद है। दूसरा सप्तक वालों को अच्छी परिस्थितियाँ मिली थी। जिन प्रश्नों को लेकर तारसप्तक वाले आगे बढ़े उन प्रश्नों को लेकर दूसरा सप्तक वाले नहीं। तारसप्तक वालों की रोमांस-भावना की आयु बहुत अशो में छायावाद में ही बीत चुकी थी वे अपनी छायावादी अवधि पाकर उसके विरुद्ध प्रतिक्रिया करते हुए प्रयोगवादी थे तो दूसरा सप्तक में यह एक मौलिक भेद है। व्यक्ति के विकास की दृष्टि से तार सप्तक

अधिक मजबूत है। दूसरा सप्तक रोमैन्टिक परिधान की दृष्टि से अधिक मनोरम ये रोमैन्टिक भावनाएँ जीवन की यथार्थकता हैं और मनोवैज्ञानिक यथार्थवादी दृष्टि से वे प्रयोगवाद के लिए निषिद्ध नहीं ठहरती बशर्ते कि उनकी ओर देखने की दृष्टि कुहरिल न हो।”

इस प्रकार प्रयोगवाद के प्रति मुक्तिबोध की दृष्टि सजग, जागरूक की भांति अत्यन्त ही साफ—सुथरी छवि वाली है। इस प्रसंगों के मध्य प्रयोगवाद की सारी विशिष्टताएँ विद्यमान हैं। जिन्हें प्रयोगवाद की प्रमुख प्रवृत्तियों के लिए विश्लेषित किया जाता है जैसे—मध्यवर्ग तथा श्रमिकों के प्रति आत्मीयता प्रेम और रोमास की नई अर्थवत्ता परम्परागत सौन्दर्य का त्याग आदि।

मुक्तिबोध बताते हैं कि प्रारम्भिक उत्थानकालीन प्रयोगवादी कविता में यदि हम उसे समग्र रूप में देखें तो हमें मार्क्सवाद की छाया मिल जायेगी, जीवन—आलोचना की दुखात्मक किन्तु तीव्र ध्वनि सुनायी देगी। उस कविता में भावतत्त्वों का आन्तरिक—गठन उनकी आन्तरिक रचना शैली ऐसी थी कि जिसमें यह ध्वन्यार्थ प्राप्त होता था कि वह इस ओर है उस ओर¹³ सचमुच में यह सक्रान्ति बेला होती है। वैसे भी साहित्य एक अविरल धारा है जिसकी गति (चाहे वह विकास की हो या अलगाव की) स्वभावतः लचीली होती है।

साधारणतया वास्तविक दुखात्मक क्षणों में ही मनुष्य अधिक तीव्रता से देखता है अधिक क्षणों को देखता है। हाँ यह भी सही है कि ऐसे क्षणों में ऐसी कालावधि में मन ही मन जीवन—व्याख्यान के जो सूत्र चलते रहते हैं कि वे सुसगत युक्ति—युक्त समुचित और आत्म—निरपेक्ष आदर्श—भावना से अनुप्रणित हों, यह भी एक अनिवार्य नियम नहीं है। किन्तु जीवन की यह आलोचनात्मक व्याख्या मन ही मन चलती रहती है। यह मनोवैज्ञानिक स्तर पर मूल्य—भावना से संयुक्त होकर ही चल सकती है अन्यथा नहीं।¹⁴

मुक्तिबोध कहते हैं कि इसी बात को प्रगतिवादियों ने नहीं समझा। मनुष्य को केवल उसके सामाजिक-राजनैतिक पक्ष में समझने और उपस्थित करने वाले इन लोगों ने प्रयोगवादियों के प्रारम्भिक अभ्युदय के काल में उन दुःखपूर्ण और निराशपूर्ण, ग्लानिपूर्ण अगतिकता की भावना प्रकट करने वाले काव्य के वास्तविक अन्तःसन्दर्भों को और वाह्य सन्दर्भों को—जीवन-जगत सम्बन्धी सन्दर्भों को समझने से इन्कार कर दिया। नये प्रयोगवादी काव्य के प्रति उनका ये शत्रुवत भाव चिरस्मरणीय रहेगा।¹⁵

यह शत्रुवत भाव चिरस्मरणीय क्यों रहेगा ? इसके सन्दर्भ में भी उनके विचार अवलोकनीय हैं — इसलिए कि उन्होंने मानव-दुःख की अवहेलना की मानव पीड़ की यथार्थ पर अहकार पूर्ण पदाघात किया। उसको कुचलने की भरकस कोशिश की। उन्होंने ऐसे कवियों और लेखकों को अपने पास उठाकर फेंक दिया जो आधुनिक जीवन के अन्तर्विरोधों से ग्रस्त होकर काव्य रचना करते हैं। ये भी सच है कि अपने सैद्धान्तिक विश्वासों के कारण बहुत से कवि उन्हीं के साथ रहने का प्रयत्न करते थे यद्यपि वे वहाँ से बार-बार हटा दिये जाते थे।¹⁶

यह एक मनोवैज्ञानिक सत्य है कि मनुष्य को जो भी चीज रुचिकर लगी उसे जेब में डाला सुरक्षित किया और जो अच्छी न लगी उसे उठाकर फेंक दिया लेकिन साहित्य में यह उपेक्षा पूर्ण रवैया — जो कि बुद्धिजीवियों, एक युग के प्रवर्तकों द्वारा किया जा रहा हो — अत्यन्त ही दुर्भावना से ग्रस्त माना जायेगा उनको यह सूक्ति अवश्य ही मालूम रही होगी — अखाड़ा के लतमरूआ भी पहलवान होते हैं। फिर भी यह उपेक्षापूर्ण रवैया अख्तियार किये रहें।

सवेदनात्मक उद्देश्यों को देखकर लेखक के अन्तर्व्यक्तित्व की रचना के अन्तर्गत जीवन तत्वों की ओर उनकी अभिव्यक्ति को देखा जा सकता है।

“प्रयोगवादी कविता के सवेदनात्मक उद्देश्यो को समझने के कारण ही उसके सम्बन्ध में बहुत सी भ्रान्तियों फैलायी गयी उसे या तो राजनैतिक रूप से प्रतिक्रियावाद कहा गया या भारतीय सस्कृति के सन्देश और उसकी आत्मा के प्रतिकूल” जबकि होना तो यह चाहिए था कि सवेदनात्मक उद्देश्यो को समझकर उन सवेदनात्मक उद्देश्यो को जागृत करने वाली जीवन भूमि का विश्लेषण करते हुए उन सवेदनात्मक उद्देश्यो की सहज मानवीयता को उन रचनाओ की सहज मानवीयता को हृदयगम किया जाता। लेकिन इस प्रकार की कविताओ को एकदम असुन्दर प्रतिक्रियावादी की विद्रूप या निषेधात्मक कहकर टरका दिया गया।¹⁶

मुक्तिबोध कहते हैं। कि आलोचको का उद्देश्य इस काव्य प्रवृत्ति को समझना नहीं था वरन् उससे सघर्ष करके उसे नष्ट कर देना था। लगभग ऐसे ही उद्देश्यो से परिचालित होकर पं० रामचन्द्र शुक्ल ने छायावाद का विरोध किया। उन्होंने जब छायावाद से समझौता भी किया तो उसे “अभिव्यक्ति की लाक्षणिक प्रणाली” कहकर छुट्टी पायी लेकिन उन्होंने यह नहीं देखा कि आखिर रचनाकार इस प्रकार की प्रणाली को क्यों अपनाना चाहते हैं। या यो कहिए कि इस प्रकार की अभिव्यक्ति प्रणाली आखिर कवियो के लिए क्यों स्वाभाविक हो उठी।

कहने का तात्पर्य यह है कि “अभिव्यक्ति की प्रणाली बदलते ही आलोचको की नाडी छूटने लगती है। मुझे इस बात का गहरा सन्देह है कि इसका कारण यात्रिक बुद्धि है। अपनी-अपनी थियरीज और सिद्धान्तो के कठघरे में किसी नई प्रवृत्ति को न फसते देखकर उस नयी प्रवृत्ति को ही निन्दित किया गया है कि उन सिद्धान्तों को बदला गया अथवा उन सिद्धान्तो के सम्बन्ध में अब तक उनकी अपनी जो समझ थी उसमें परिवर्तन किया गया। आशय यह है कि उन्हें अपने-अपने बौद्धिक मानसिक सोचो की ज्यादा फिक्र थी, किसी नयी प्रवृत्ति के जीवन्त तथ्यो की नहीं।¹⁷

मुक्तिबोध की दृष्टि से कोई भी नयी साहित्यिक प्रवृत्ति अपनी प्रारम्भिक अवस्था में अनगढ़ होती ही है किन्तु हिन्दी में केवल उसके कमजोर उदाहरणों को लेकर ही उस पर आक्रमण किया गया, उसकी शक्ति नहीं परखी गयी। जबकि हमें साहित्यिक मापजोख दो दृष्टियों से करनी चाहिए— एक रूप की दृष्टि से दूसरे वस्तु तत्त्व की दृष्टि से। वस्तु तत्त्व में इतनी शक्ति होती है कि वह स्वयं अपने रूप को लेकर आता है। अतएव मुख्यतः हमारे लिए वस्तु तत्त्व प्रधान हो जाता है।¹⁸

मुक्तिबोध की दृष्टि में “प्रगतिवादियों की तुलना में ये निःसन्देह नये लोग अधिक कला मर्मज्ञ थे किन्तु साहित्यिक प्रवृत्तियों को वे एक प्रकार की दिशा देना चाहते थे। वे साहित्यिक सांस्कृतिक क्षेत्र में एक विशेष प्रेरणा से अपने प्रभाव का विस्तार करना चाहते थे और वह प्रेरणा अपना एक राजदर्शन अपनी राजनीति रखती थी।¹⁹ वे विश्व में चलते हुए शीत युद्ध से और शीत युद्ध की भावनाओं से वे प्रेरित थे। प्रगतिवादी भाव धारा का हिन्दीवादी क्षेत्र से उन्मूलन करना उनका प्रधान उद्देश्य था। साथ ही एक ऐसी ही भाव धारा का प्रचलन करना उनका उद्देश्य था जो कि प्रगतिवाद का स्थान ग्रहण कर सके।

इसलिए स्वाभाविक ही था कि प्रयोगवादियों ने एक ही साथ या एक के बाद एक काव्य के विशेष पैटर्न, कलाव्यस्था, कलाकार का धर्म, सौन्दर्यानुभूति का सिद्धान्त आधुनिक भावबोध तथा उससे जुड़ी हुयी सभ्यता, समीक्षा, लघुमानव सिद्धान्त तथा अन्य इन सब को उपस्थित किया। साम्यवादी—प्रगतिवादी प्रभाव का मूल्योद्देश — इस प्रधान लक्ष्य से ये सारे सिद्धान्त अनुप्राणित रहे और अब ये साफ—साफ दिखायी देने लगा कि लेखकों के मस्तिष्कों पर उनके मन प्राणों पर अधिकार जमाने के लिए यह लड़ाई लड़ी जा रहा है अर्थात् भिन्न प्रकार की जीवन व्याख्या उनके हृदय में मूलबद्ध करने का प्रयत्न करने का प्रयत्न किया जा रहा है। ठीक यही कारण है कि

बहुत से ऐसे लेखक जो कि उनकी प्रगतिवादियों मूल जीवन व्याख्याओं से और जीवन दृष्टि से सहमत नहीं थे— वे उनसे कटकर अलग हो गये। उन्होंने इन महोदयों से कटकर अपना स्वतन्त्र किन्तु निःजन और त्रास दायक जीवन पथ अंगीकार करना ही उचित समझा। यह बात भूलने की नहीं के ये नये महादेय सब तरह से साधन सम्पन्न थे और आज भी खूब है।

अपनी स्वयं की स्थिति को स्पष्ट करते हुए मुक्तिबोध बताते हैं कि मुझे इन महोदयों से हमेशा सदाशयता का भाव ही मिला, ये भी कह दू कि यह कोई व्यक्तिगत विरोध नहीं है। साथ ही मुझे व्यक्तिशः (कवि रूप में नहीं) प्रगतिवादी की सदाशयता प्राप्त होती रही। अतएव मुझे व्यक्तिशः न इस पक्ष से असन्तोष है और न उस पक्ष से।²⁰

प्रयोगवाद के सम्बन्ध में मुक्तिबोध के ये विचार अत्यन्त महत्वपूर्ण हैं कि क्या प्रयोगवाद का आजतक का विकास ऐसा है। जो हमारी जनता के मुख्य लक्ष्यों को अग्रसर कर सके ? अथवा क्या उससे ये आशा हो सकती है ? ओर सगर्व उत्तर देते हुए कहते हैं — “अभी तक प्रयोगवादी कवियों में यह विशाल चेतना नहीं आ पायी है जिसे हम महत्व देते हैं इनको देखकर ये आशा होती है कि आगे चलकर नये कवि विशाल उत्तरदायित्वों का निर्वाह अधिक सफलता पूर्वक कर सकेंगे।”²¹ ये रहा प्रयोगवाद का वर्तमान जिसकी मजबूत नींव को देखकर ही मुक्तिबोध ने भविष्य में भव्यमहल की परिकल्पना की और दिन—प्रतिदिन ठोस ईंट को (नयी कविता तक) रखते चले गये।

नयी कविता की प्रारम्भिक अवस्था की रेखा को रेखांकित करते हुए मुक्तिबोध कहते हैं —

सन् 1940—43 के आस—पास हिन्दी के कुछ नये लेखक यह अनुभव कर रहे थे कि छायावादी काव्य और साहित्य के मनोवैज्ञानिक—दार्शनिक भाववादी आदर्श जिन्दगी के तकाजों को पूरा नहीं कर पाते, वास्तविक पीड़ा

की श्रेणी में बैठती दिखायी न दी। उनका ख्याल था असल जिन्दगी—जिसे जिया जाता है—वह बहुत ही उलझनभरी, अपने—आप में सम्पन्न, साथ ही बड़ी कठोर भी है। उनका यह ज्ञान अनुभव—जन्य था। ये लोग अपने अनुभव की सवेदनात्मक प्रक्रियाओं और रूपों को प्रकट करने लगे। यथार्थ के अनुभवों से मुक्त होकर, आत्मप्रकटीकरण की दिशा में उन्होंने अपने प्रयास आरम्भ किए।
 1 राजनैतिक दृष्टि से राष्ट्र में कांग्रेस के भीतर वामपक्षी विचारधाराओं के उदय तथा विकास का वह काल था। व्यक्तिगत—सामाजिक, राष्ट्रीय और अन्तर्राष्ट्रीय समस्याओं से सचेत रहते हुए, उनका वैज्ञानिक समाधान पाने और उसको व्यावहारिक रूप देने की तलाश हुई। इस प्रकार एक वैज्ञानिक विश्व—दृष्टि की खोज आरम्भ हुई—ऐसी दृष्टि जो व्यक्तिगत—सामाजिक समस्याओं से लगाकर तो अन्तर्राष्ट्रीय समस्याओं तक का वैज्ञानिक उत्तर दे सके। इसलिए यह स्वाभाविक ही था कि ऐसे लोगों के लिए हृदय की दृष्टि बौद्धिक होती।।

यह बात स्वतः सिद्ध है कि समाज और व्यक्ति की भीतरी आत्म—सगति में बहुविधि दरारों और दोषों के तीव्र सवेदनात्मक बोध को लेकर चलने वाला व्यक्ति यह वैज्ञानिक रूप से सिद्ध समाधानों को सवेदनात्मक स्तर पर धारण कर न चले तो अन्ततः उसे मात्र काल्पनिक आत्म—सगति या विश्व—सगति को लेकर ही तो आना होगा। मुक्तिबोध जी कहते हैं—‘सगति का प्रश्न मामूली प्रश्न नहीं है। लेखक के जीवन की अपने साहित्य से सगति, उद्घोषित आदर्शों की समाज से सगति, व्यक्ति से समाज का सामंजस्य, व्यक्ति की भीतरी आत्म—सगति—‘इन सब’ की दृष्टि से जब उसने अपनी तरफ और सब तरफ देखना आरम्भ किया तो उसे घृणा, जृगुप्सा, निराशा के वास्तविक अनुभवों से गुजरना पड़ा उसने इस सम्बन्ध में अपने आपको भी क्षमा नहीं किया। वह बहुत बार आत्म घृणा से भी भर उठा।

इस दृष्टि का एक महत्वपूर्ण परिणाम यह हुआ कि उसका 'समाज' से जो सामाजस्य चाहिए, वह बिगड़ गया। अपने व्यक्तिगत जीवन में उसने न केवल 'समाज' के प्रति अश्रद्धा, आस्था की सवेदनात्मक प्रतिक्रियाये की वरन् उससे समझौते के अभाव में वह उससे अलग, अकेला अपने—आप में ढँका—मुँदा रहने लगा। यही से उसकी आत्म—ग्रस्तता शुरू होती है। दूसरी ओर उसे जीवन में भी संघर्ष करना पड़ रहा था। जीवन स्तर लगातार गिरता जा रहा था। समाज से उसके सन्तुलन तथा समझौते के अभाव में, उसे अपने व्यक्तिगत व्यावहारिक जीवन में असफलता मिलनी ही थी। परिणामतः वह अधिक आत्मग्रस्त, अधिक अहग्रस्त हो उठा। अब अपनी अह—चेतना को पुष्ट करके ही वह जी सकता था।

मुक्तिबोध कहते हैं कि ' इस भाव—भूमि को लेकर सन् 1940—43 के काल की उन कविताओं का आविर्भाव हुआ, जिनमें से कुछ ' तार सप्तक ' में संग्रहीत हैं। इन कविताओं की विशेषता यह थी कि इन्होंने छायावादी मानदण्ड स्वीकार नहीं किए। नये यथार्थ ने, नये प्रतीक और नयी उपमाएँ प्रदान कीं। 3

बनी बनायी परंपरा के खिलाफ बगावत करना आसान तो नहीं होता, उसे पुरानी परंपरा से मोर्चा लेना होता है और साथ ही साथ स्थानापन्न नये की प्रकृति को भी स्पष्ट करना होता है—सच्ची ईमानदारी के साथ, जिससे आगत, आगन्तुकों को स्वागत किया जा सके—यही नयी कविता के भी साथ हुआ। उस समय और स्थिति के बारे में बताते हुए मुक्तिबोध कहते हैं कि ' तार सप्तक ' के प्रकाशन की ओर तीन—चार बड़े आदमियों को छोड़कर भद्र साहित्य में किसी का ध्यान आकर्षित नहीं हुआ किन्तु पण्डित हजारी प्रसाद द्विवेदी , इलाचन्द्र जोशी और रामचन्द्र टण्डन ने विशेष लेख लिखे और उसका खूब स्वागत किया। किन्तु वह काल ' बच्चन ' , अंचल, नरेन्द्र और बाद में शिवमंगल सिंह सुमन का काल था। 4 फिर भी ' तारसप्तक ' नये लेखकों में खूब प्रचलित हुआ। । तारसप्तक ने उन नये लेखकों के लिए पार्श्वभूमि भी

पैदा कर दी थी। एक तरफ तारसप्तक के लेखक स्वयं अपना विकास कर रहे थे तो दूसरी ओर मासिक पत्रों ने प्रकाशन का दरवाजा उनके लिए बन्द कर रखा था। स्वाधीनता —पूर्व के काल में बहुत जोर से 'नयी कविता' बढी है, लेकिन वह अलग —ढग से बढी है। 'नयी कविता' के उत्थान या आरम्भ का श्रेय 'स्वाधीनता —पूर्व के काल में एक व्यक्ति को देना अनैतिहासिक होगा। हम लोग किसी के प्रभाव में नहीं थे, न हम किसी को प्रभावित कर रहे थे।⁵

'तारसप्तक' के प्रकाशन सन 1956 तक उसके चार कवि प्रगतिवादी थे और दो कवि प्रगतिवाद से प्रभावित हुए। एक केवल श्री अज्ञेय प्रगतिवादी न हो सके—यह भी ध्यान देने की बात है कि साधारण रूप से 'तारसप्तक' में संग्रहीत कविताये सन 42 के उत्तरार्द्ध के पूर्व की ही कविताये हैं। इसलिए उन कविताओं में पूँजीवाद के विरुद्ध क्षोभ के बावजूद व्यक्ति —चेतना का ही प्राधान्य है। साथ ही कांग्रेस सोशलिस्ट पार्टी बनने के अनन्तर सन 42 तक वामपक्षी विचारधारा युवकों में फैल चुकी थी।⁶

प्रथम तारसप्तक और द्वितीय तारसप्तक के भेदगत अन्तर को स्पष्ट करते हुए मुक्तिबोध कहते हैं — दूसरा सप्तक निकलने तक परिस्थिति बदल चुकी थी 'नयी कविता' का टेकनीक प्रचार पा चुका था। जिन व्यक्तिगत और सामाजिक —राजनैतिक स्थिति परिस्थितियों से तारसप्तक वालों को जूझना पड़ा वे परिस्थितियाँ दूसरा तारसप्तक वालों के पास न थीं। जिन प्रश्नों को तारसप्तक में उठाया गया उनका विकास भी दूसरा सप्तक में न हो पाया।

वे आगे भी बताते चलते हैं कि — 'तारसप्तक के कवियों में वर्तमान दुस्थिति के भाव से ग्रस्त रहने की मनोदशा के कारण उत्पन्न नकारवादी नैराश्यमूलक निवेदन, राजनैतिक विरोध, सामाजिक व्यग्य, व्यक्ति के भीतर के वास्तविक अन्तर्विरोध जिनके स्पष्टीकरण का बहुत बड़ा सामाजिक महत्व है। व्यक्ति —चेतना का आभ्यन्तर विकेन्द्रीकरण जो समाज में स्पष्टलक्षित होता है

सामाजिक क्रांति के प्रति निष्ठा, मनुष्य की उन्नयनशीलता के प्रति आस्था और विश्वास दृष्टिगोचर होती है। दूसरा सप्तक में न इतना सामाजिक व्यंग्य है और न राजनैतिक विरोध और न इतना निषिद्ध आत्म-चेतना । 7

उसके विपरीत, उसमें मनोहर प्राकृतिक दृश्याकन, निसर्ग सौन्दर्य का अनेक रूपों में चित्रण वातावरण के अनुसार सुधार रेखाचित्र और काव्य-शिल्प की रमणीयता के दर्शन होते हैं। दूसरा सप्तक वालों का टेक्नीक सधा हुआ है और उनके काव्य-विषय भी अपेक्षाकृत सरल हैं। सामाजिक व्यंग्य, प्रगतिशील प्रवृत्ति और राजनैतिक स्वर क्षीण हैं और वह भी सिर्फ गूँज भर है। तारसप्तक वालों ने जितने मनोभावों को और मनुष्य दशाओं को मथा है उतना दूसरा सप्तक वालों ने नहीं । 8

मुक्तिबोध बताते हैं कि जो वाम पक्षी विचारधारा हंस के जरिए हिन्दी साहित्य क्षेत्र में फैल रही थी उस वामपक्षी विचार आवर्ती ने दो प्रकार के लेखक पैदा किए—एक वे जो सीधे-सीधे राजनैतिक विचार-प्रवाह के साहित्यिक रूपान्तर थे। और दूसरे वे थे जिन्होंने छायावादी साहित्यिक आदर्शों और मनोदशाओं के विरुद्ध तीव्र प्रतिक्रिया की थी। यह दूसरे प्रकार के लेखक सन 1939 के आस-पास से ही छायावादी-आदर्शवादी भूमि के वैचारिक दृष्टि त्याग रहे थे। उनमें सबसे महत्वपूर्ण विरोध केवल एक बात को लेकर था कि छायावाद ने अर्थ-भूमि को संकुचित कर दिया। सौन्दर्य, दुःख कष्ट लक्ष्यादर्श, क्रोध, क्षोभ आदि का जो चित्रण छायावाद में हुआ वह वास्तविक मनोदशाओं का नहीं वरन् कल्पित, दुःख, कष्ट, क्रोध आदि का है। अतः छायावादी मनोदशा वास्तविक जीवन का प्रतिनिधित्व नहीं करती—वह जो जीवन जिया जाता है उसकी करुणा वास्तविक करुणा नहीं है। 9

यही है वह मूल प्रतिक्रिया जो नई कविता ने उन दिनों छायावाद के विरुद्ध की थी । अतएव नई कविता का जन्म छायावादी व्यक्तिवाद के विरुद्ध

यथार्थोन्मुख व्यक्तिवाद की ही बगावत थी। यह बगावत इसलिए संभव थी कि देश की बिगड़ी हुई दशा में मध्यम वर्ग के साधारण व्यक्ति का जीवन असह्य हो उठा था। आशय यह है कि नयी कविता की वैचारिक भावभूमि छायावाद के समय से ही तैयार होने लगी थी या यूँ कह लिया जाय कि नयी कविता के 'उत्स' छायावाद में ही देखने को मिल सकते हैं।

नयी कविता की दूसरी बद्धमूल धारणा यह थी कि 'छायावाद जीवन के प्रश्नों को भावुकता—प्रधान, कल्पनामूलक, आदर्शवादी दृष्टि से देखता है अर्थात् हर चीज का कल्पना—प्रवण आदर्शीकरण और उदारीकरण, इस प्रतिक्रिया का फल यह हुआ कि नयी कविता जीवन की समस्याओं की बौद्धिक दृष्टि से देखने और मिटाने के लिए छटपटाने लगी और चित्रण पद्धति बौद्धिक हो उठी। 10

चूँकि नयी कविता कल्पना—प्रवण भावुकतापूर्ण, वायवीय, आदर्शवादी व्यक्तिवाद के विरुद्ध यथार्थवादी व्यक्तिवाद की बगावत थी इसलिए उसमें —1 बौद्धिकता की यथार्थवादी आत्मचेतना और 2 व्यक्तिवाद का आत्मकेन्द्री स्वरूप अर्थात् वास्तविक सुखदुख की सामाजिक पार्श्वभूमि और ऐतिहासिक शक्तियों के प्रति सघन रागात्मक सम्बन्ध की क्षीणता पायी जाती है।

मुक्तिबोध बताते हैं कि — ' ध्यान रहे कि इन्हीं दो मूलभूत बातों से शेष सब बातें या विशेषताएँ प्रादूर्भूत होती हैं। " 11

मुक्तिबोध कहते हैं कि आज की कविता पर्सनल सिच्युएशन की, स्वस्थिति की कविता है। किन्तु अब जिन्दगी का यह तकाजा है कि वह अपनी इस निज—समस्या को वर्तमान युग की मानव सन स्थानों के रूप में देखे और उन्हें वैसा चित्रित करे। 12 क्योंकि एक कला—सिद्धान्त के पीछे एक विशेष जीवन दृष्टि हुआ करती है, उस जीवन दृष्टि के पीछे जीवन—दर्शन होता है और जीवन—दर्शन के पीछे आजकल के जमाने में, एक राजनैतिक दृष्टि भी

रहती है। 13 इसीलिए कलाकार के लिए तीन प्रकार का सघर्ष करना आवश्यक है। पहला —सुन्दर कलाकृति की रचना के लिए अभिव्यक्ति का सघर्ष , दूसरा —कलात्मक चेतना के अग्ररूप सवेदनात्मक उद्देश्यों के अनुसार जीवन—जगत में भीगने, रमने , अपने को निज —बद्धता से अधिकाधिक दूर करने और अधिकाधिक मानवीय बनाने के लिए आत्म —सघर्ष , तीसरा —वास्तविक जीवन के बुनियादी तथ्यों के कारण बनने वाली हलचलों को जिन्दगी के अलग —अलग ढंग के तानो—बानों का तजुर्बा हासिल करने के लिए, मानव—समस्याओं को (गहराई से ज्ञानात्मक और सवेदनात्मक रूप में) अनुभूत करके मानवता के उदार —लक्ष्यों से एकाकार होकर, वास्तविक जीवन अनुभवों की समृद्धि प्राप्त करने के हेतु।

मुक्तिबोध की दृष्टि में ' सच्चे मनीषी कलाकार के जीवन में ये तीनों सघर्ष एक साथ स्वाभाविक रूप से चलते रहते हैं फलतः कलाकार का जीवन पीड़ा से ग्रस्त जीवन होता है, केवल सृजन—पीड़ा से नहीं अपितु अन्य पीड़ाओं से भी। 14 चूँकि नयी कविता उस प्रकार की आयवरी टॉवर की रोमैण्टिक स्वप्नशीलता की , एकान्त प्रिय आत्म—रतिमय आध्यात्मिकता की कविता नहीं है जैसे की पुराने रोमैण्टिक युग की हुआ करती थी। वह मूलतः एक परिस्थिति के भीतर पलते हुए मानव हृदय की पर्सनल सिच्युएशन की कविता है। इसीलिए उसमें कही आत्मालोचन है तो कही वाह्य स्थिति —परिस्थिति और समय पर व्यंग्य है, तो कही जीवन—आलोचना है। यहाँ तक की उसमें जहाँ रोमैण्टिक रग है वहाँ भी व्यक्ति —स्थिति —परिस्थिति का दबाव या उभार है। उस विस्तारित अवस्था के या फैलाव के बारे में मुक्तिबोध का कहना है ' यह पर्सनल सिच्युएशन यहाँ तक बढ़ गई है कि बहुतेरे कवियों ने उसे व्यक्त करने के लिए अपनी एक निजी अभिव्यक्ति शैली और प्रतीक —सपदा भी बढ़ा ली है। 15 लेकिन यह स्थिति घातक भी हो सकती है स्वयं

मुक्तिबोध पैटर्न बनाकर वे इतनी जडी भूत हो गये हैं कि कविगण एक दूसरे की गड़राईयो को सचमुच नहीं समझ पाते । 16

मुक्तिबोध के विचार से नयी कविता में तनाव और घिराव का एक वातावरण है और यह उस द्वन्द्व के फलस्वरूप है या यूँ कहिए कि उन द्वन्द्वानुभवों से परिणाम के रूप में है कि जिन द्वन्द्वानुभवों की पूर्ण व्याख्या करने में वे असफल हैं या हम असफल हैं। यह तनाव और घिराव तो है ही किन्तु उनके सारे सामाजिक गर्भितार्थ निकालने के लिए जो विद्रोहशील मनस्विता या क्रांतिकारी विश्व-दृष्टि चाहिए, वह अभावरूप में अथवा क्षीण दयारूप में स्थित है। 17 आशय यह कि नयी कविता में केवल तनाव ही नहीं अपितु घिराव भी है। वस्तुतः नयी कविता ऐसे मध्यवर्ग की कविता है जिसने पुरानी श्रद्धाएँ तो छोड़ दी हैं किन्तु नयी श्रद्धाएँ विकसित नहीं की हैं। भले ही वे मानवीय आस्था की बात करें, सच तो यह है कि उनकी मानवीय आस्था न केवल बहुत वायवीय है, वरन् उसकी प्रवृत्तियाँ ऐसी हैं जो उन्हें उन मानव-सम्बन्धों की ओर ले जाती हैं कि जो मानव-सम्बन्ध पूँजीवादी वर्ग के होते हैं।

फलतः उनके काव्य में तनाव का जो वातावरण है वह किसी विद्रोह का सूचक नहीं है। साथ ही अब तनाव का यह वातावरण कुछ कवियों में प्रणय-प्रेम के ढाँचे में बदल रहा है। इस सम्बन्ध में हमें सिर्फ इतना ही कहना है कि 'यात्रिक रूप से लागू किए गये सिद्धान्त जिस प्रकार असफल हो उठते हैं उसी प्रकार जिनके पास यह दृष्टि है वे भी असफल हो जाते हैं। कारण है अपने दैनिक सवेदनशील जीवन को अनुशासित करने वाली, व्याख्या करने वाली, कर्म की ओर प्रवृत्त करने वाली भावावेश उत्पन्न करने वाली केन्द्रीय आस्था का अभाव है। 18

यह बात पहले भी व्यक्त की जा चुकी है (काव्यन्दोलन और कविता के सम्बन्ध में) कि 'काव्य का मनस्तत्त्व भीतर की अर्नृत्य-व्यवस्था का ही एक

भाग है जो बाहर के धक्के से तरगायित ,उद्घाटित और आलोकित होकर काव्यात्मक अभिव्यक्ति के लिए छटपटा उठता है। कविता या तो बाह्य से सामाजिक व्यवस्थित करती है या द्वन्द्व अथवा इन दोनों का समिश्ररूप । नयी कविता में बाह्य से द्वन्द्व के फलस्वरूप उत्पन्न तनाव का ही वातावरण अधिक है। “ मुक्तिबोध या मानते हैं कि निम्न –मध्यवर्ग अपनी अवसरवादिता के कारण भले ही विचार भावों की नोक –भोथर कर ले। उसके द्रव्य में व्याप्त जो मानव–स्थितियाँ, मानव –सम्बन्ध और मानव मूल्य हैं वे उसके हृदय में उस तनाव की सृष्टि करते हैं कि जो तनाव बाह्य जीवन जगत में उसकी और उसके वर्ग की स्थिति के फलस्वरूप उत्पन्न होता है। 19 नयी कविता में यह तनाव प्रगाढ़ रूप से पाया जाता है। साथ ही इस वर्ग की कृतियों में यत्र–तत्र स्पष्ट अथवा साकेतिक रूप से उपस्थित प्रगतिशील तत्व भी मिलते हैं।

ये तनाव ऐतिहासिक तनाव हैं – ऐतिहासिक इस दृष्टि से कि समाज के भीतर चलने वाली जीवन ‘–प्रक्रियाओं का वे महत्वपूर्ण अंग हैं। इन तनावों का मर्म समझना, उनको उनके वास्तविक सन्दर्भ में देकर सवेदनात्मक ज्ञान के हार्दिक माध्यम द्वारा काव्य में (अथवा उपन्यास आदि में) प्रकट करना लेखक का ऐतिहासिक कार्य है। 20

मुक्तिबोध स्पष्ट भाव से यह इंगति करते हैं कि गरीब –श्रेणी के परिवारों में भी (1) सामन्ती प्रभाव 2 व्यक्ति स्वातंत्र्यवादी नयी पीढ़ी और 3 पुरानी और नयी पीढ़ी को अपने अजगर –पाश में बाधने वाली एक ही दुःस्थितियाँ होने के कारण , नये मूल्यों का संघर्ष पेचीदा हो जाता है। 21

वैसे भी भारत की पूरी ऐतिहासिक स्थिति ही ऐसी है कि गरीब वर्ग अधिकाधिक गरीब होते जा रहे हैं और अमीर वर्ग अधिकाधिक श्रीमान। मध्यवर्ग की खाती–पीती शिष्ट श्रेणी उसी वर्ग की गरीब श्रेणी के बीच भयानक खाई

पड़ी हुई है जो दिन—व —दिन बढ़ती जा रही है। ये गरीब श्रेणी अब इस नतीजे पर पहुँच रही है कि उसका पूरा उद्धार सभी गरीब —वर्गों की मुक्ति के साथ है, उनसे अलग हटकर नहीं। फलतः उस वर्ग से उत्पन्न और इस वर्ग से तदाकार लेखक अपनी परिस्थितियों से जूझता हुआ उन्ही भाव स्थितियों को व्यक्तिगत धरातल पर प्रकट करता है जो उस वर्ग की अपनी होती है। लेखक की ये भाव—स्थितियाँ अपनी श्रेणी की परिस्थितियों की पेचीदगियों से पैदा हुए विविध तनावों से उत्पन्न होती हैं। किन्तु साथ ही जीवन के अधिकाधिक अनुभव के फलस्वरूप उसकी सवेदनात्मक ज्ञान—क्षमता गहरी और विस्तीर्ण होती है और वह —यह पाता है कि केवल सामन्ती प्रभाव ही (जिससे जूझने के कारण उसमें स्नेह—सम्बन्ध तोड़े—मरोड़ गये हैं) परिवार के अन्दर बाहर उसकी परिस्थिति खराब होने का एकमात्र मूल कारण नहीं है वरन् उसके मूल में और भी तथ्य है जिसे धन यानि आर्थिक क्षमता और तज्जन्म और तनदुष्गी सामाजिक प्रतिष्ठा कहा जाता है। जिसे समाज में जीवन की सफलता, (घोषित —अघोषित रूप से) कहा जाता है तथा परिवार के अन्दर उसी की दृष्टि से और उसी आधार पर ऊँच —नीच की कल्पना, सफलता—असफलता की कल्पना घर किये बैठी है। 22 आशय यह है कि जितना— जितना उसका अनुभव बढ़ता जाता है, वह इस नतीजे पर पहुँच जाता है कि व्यक्तिगत आर्थिक क्षमता और सामाजिक —पद प्रतिष्ठा के पुजारियों का कार्य इस बात का प्रमाण है कि हमारा समाज निकृष्ट किस्म के इस सिद्धान्त पर आधारित है कि प्रत्येक व्यक्ति केवल अपने लिए , दूसरों को चूल्हे में जाने दो — इस सिद्धान्त की पुष्टि , उसका अपना अनुभव, अपना जीवन करता है। अनुभव में ज्ञान के अधिकाधिक विकास के साथ उसे यह भी दिखाई देने लगता है कि वर्तमान समाज—प्रणाली दूषित है, पूँजीवादी है। चाहे जितने लोग उसे सुधारने का प्रयत्न करें— इस समाज के मूलाधार बदले बिना सुधार नहीं सकती। लेकिन इस ईमानदारी, लगन और तत्परता- के बारे में

मुक्तिबोध कहते हैं इस ज्ञान तक आते-आते तनावों की दुनिया में रहने वाला व्यक्ति अपनी आधी शारीरिक और मानसिक शक्ति खो देता है। पच्चीस वर्ष की आयु होने के बाद, जब नयी आशा और नये उत्साह की रचनात्मक आवश्यकता होती है तब वह वृद्ध हो जाता है। आजीविका का संघर्ष उसे पछाड़ देता है, स्नेह की भूख उसे दबा देती है। ज्ञान की पिपासा जाग्रत होते हुए भी, उसके साधन, उसके पास नहीं होते। इसलिए उसके स्थायी भाव, क्षोभ, घृणा अविश्वास तिरस्कार रहते हैं और साथ ही, स्नेह सम्बन्धों का निर्वाह का अनुरोध, अपने व्यक्तिगत संघर्ष को सामाजिक संघर्ष में बदलने की लालसा और तत्सम्बन्धी जिज्ञासा पैदा हो जाती है। यह भावुक से अब बौद्धिक होने लगता है। 23 नतीजा यह होता है कि मनुष्य —सत्य का जो अर्थ वह लेता है मानवीयता का जो अर्थ उसके द्वारा ग्रहण किया जाता है वह अर्थ से कुछ भिन्न होता है। 24 मुक्तिबोध के अनुसार अपने साहित्य की जीवन-भूमि में ऐसे लोग मुख्यतः तीन बातें अर्जित करते हैं —

क व्यक्तिगत संघर्ष को सामाजिक संघर्ष में बदलने की प्रक्रिया और सामाजिक —संघर्ष में व्यक्तिगत —संघर्ष का महत्व ।

ख नये मानवतावादी मूल्यों के लिए किए जाने वाले संघर्ष में चरित्र का महत्व वैज्ञानिक विचारधारा का महत्व, जिस पर उसकी विश्व-दृष्टि के विकास के महत्व—इस विश्व-दृष्टि में चरित्र की मानवीय मनोहरता और सुदृढता भी शामिल है।

ग अनुभवजन्य तथा विचारधारा ज्ञान की प्राप्ति का अनुरोध सारांशतः व्यक्तित्व को अब ऐसे गुणों की आवश्यकता होती है जो नये मानवीय मूल्यों की नयी-नयी मंजिलों तक पहुँचने के संघर्ष में टिकने के लिए उसे सक्रिय सहायता कर सके, उसे जीवन ज्ञान की गहराई दे सके और उस

ज्ञान के कार्यात्मक तकाजो की पूर्ति के लिए आवश्यक हार्दिक , बौद्धिक और कार्यात्मक क्षमता प्रदान कर सके। 25

इस प्रकार अपने विकास में इस श्रेणी के व्यक्ति की दो प्रतिक्रियाएँ परिलक्षित होती हैं। एक सामन्ती प्रभावों और प्रतिच्छायाओं के विरुद्ध व्यक्ति-स्वातंत्र्य भावना से संचालित प्रतिक्रियाएँ। दूसरे आर्थिक , सामाजिक व्यक्तिवाद के विरुद्ध , यानी तदनुषंगी समस्त विकृतियों के विरुद्ध (चाहे से समाज -रचना से सम्बन्धित हो या व्यक्ति से) मानव-मुक्ति और मानव -गरिमा की भावना से संचालित प्रतिक्रियाएँ। जिसे देखकर प्रायः यह कहा जाता है कि नयी कविता की जन्म सघर्षों और तनावों से उत्पन्न विभिन्न भाव-स्थितियों से हुआ और साहित्य की वास्तविक जीवन-भूमि (जो इन्होंने पायी हैं) वस्तुतः उनकी कविता से अधिक सम्पन्न गरिमागर्भ, वैविध्यपूर्ण और नये मूल्यों से समन्वित है। लेकिन मुक्तिबोध इस सम्बन्ध में अपने विचार प्रस्तुत करते हुए कहते हैं नयी कविता तो तनावों के मनोविज्ञान का भी पूर्णतः बिम्बित नहीं कर पाती सवेदनात्मक ज्ञान-क्षमता और अनुभव -सामर्थ्य की रौ से स्वयं सम्पन्न होते हुए भी लेखक तनावों के अत्यन्त लघु, अत्यन्त अल्प क्षेत्र को ही कविता में प्रतिबिम्बित कर पाता है। 26

आशय यह कि वास्तविक जीवन में महान भावनाएँ जो मूर्त होती हैं और बराबर अनुभव की जाती हैं (वह लेखक का मानव -सामर्थ्य हैं) नयी कविता में बिम्बित नहीं हो पाती। कहीं-कहीं, इधर-उधर ऐसी मानसिक प्रतिक्रियाओं के खण्ड-चित्र भले ही दिखायी देते हों। रचनाकार के इस तरह गैर-जिम्मेदारना व्यवहार के बारे में मुक्तिबोध कहते हैं - इसका एक कारण जो मुझे सूझ पड़ता है, वह यह है कि कविता ऐसे लोगों के लिए प्राइवेट चीज हो गयी है। अर्थात् वह अपने भीतर के मानव-सामर्थ्य की ऊँचाइयों के प्रति कला के क्षेत्र में अनुत्तरदायी व्यवहार करता है। 27

इससे स्पष्ट होता है कि नयी कविता में नये मूल्यों के संघर्ष के तनावों के , तथा मानव आस्था के मनोवैज्ञानिक चित्र कितने कम हैं, यह किसी से छुपा नहीं है। बड़ी —बड़ी राजधानियों में रहने वाले युवा साहित्यिकों की महत्वपूर्ण कविता में, साबुन और टॉयलेट के रोमास से लगाकर तो न जाने किन-किन श्रृंगारिक वृत्तियों को (शहरी उच्चवर्गीयों की अभिरुचि का) सम्मोह दिखायी देता है। 28 ऐसी कथनी और करनी पर असन्तोष व्यक्त करते हुए मुक्तिबोध कहते हैं —खेद है कि मानव —मुक्ति की राजनीति की महान मनुष्यता का विश्वदर्शी काव्य हिन्दी में नहीं आ सका, इसके विपरीत इन सारे लक्ष्यों का समवाय एक ही सूत्र में है और वह , वस्तुतः है मानव मुक्ति, जिसके अन्तर्गत जीवन के सभी पक्ष आ जाते हैं चाहे वह श्रृंगार हो या राजनीति। हर पक्ष में मुक्ति का संघर्ष है। कोई भी पक्ष इससे खाली नहीं है। . . . इस संघर्ष के द्वन्द्वों को पहचानना, उसके मनोवैज्ञानिक तुल्यो का चित्रण करना क्या नयी कविता का , नये साहित्य का कर्तव्य नहीं है ? काव्य में नये जीवन—मूल्यों की स्थापना के लिए हमें प्रयास करना ही होगा, यह निःसन्देह है। .

लेकिन आत्मगत और बहिर्गत यथार्थ की दृष्टि से ही देखा जाना जरूरी है। 30 मुक्तिबोध कहते हैं कि हाँ यह सही है कि नयी कविता की भी आलोचना हो सकती है, और खूब हो सकती है। लेकिन कब ? जीवन —यथार्थ के वृत्ति संवेदनशील होकर ही , उसमें संवेदनात्मक सूक्ष्म —दृष्टि रखकर ही , वह हो सकती है, अन्यथा नहीं। 31 प्रगतिवाद ने मनुष्य जीवन का केवल राजनैतिक पक्ष उठाया। एकांगी हो जाती है तो उसके लिए यह कल्याणकर सिद्ध नहीं होगा। 32

आज बहुत —से कवियों के अन्तःकरण में जो बेचैनी, जो ग्लानि, जो अवसाद जो विरक्ति है उसका एक कारण (अन्य कई कारण हैं) उनके एक ऐसी विश्व—दृष्टि का अभाव है कि जो विश्व —दृष्टि उन्हें आन्तरिक आरम्भिक

—शक्ति प्रदान कर सके। ऐसी विश्व-दृष्टि अपेक्षित है, जो भाव-दृष्टि का , भाषा का भावात्मक जीवन को अनुशासित कर सके। 33 लेकिन आज के जीवन के जो बुनियादी तथ्य हैं उनके वास्तविक तर्क—सगत निष्कर्षों और परिणामों की ओर जाने में हमें डर मालूम होता है कि कहीं कोई हमें राजनैतिक न कह दे , कहीं कोई हमारी कविता को गद्यात्मक न कह दे। मुक्तिबोध कहते हैं कि —इस साहसहीनता का मूल कारण है वह चरित्रहीन, जिसे हम अवसरवाद कहते हैं। यह अवसरवाद अत्यन्त सूक्ष्म और तीव्र रूप धारण कर अन्तःकरण में पैदा हुआ। वह हमें साफ—साफ कहने नहीं देता।

34

यही कारण है कि कविता में आज जो निज—समस्या अंकित होती है वह वास्तविक सन्दर्भों से हीन होने से मानव—सभ्यता का रूप धारण नहीं कर पाती। यह आध्यात्मिक हास के फलस्वरूप उत्पन्न उस अन्धदृष्टि के कारण है कि जो दृष्टि जीवन—जगत के बदलते हुए कैनवास पर , उसकी पार्श्व—भूमि में, निज—समस्या को नहीं कर पाती। उस निज समस्या को व्यापक महत्व और व्यापक परिप्रेक्ष्य प्रदान नहीं कर पाती कि जिससे वह वस्तुतः एक जीवन्त मानव—सभ्यता के रूप में इस प्रकार प्रस्तुत हो कि पाठकों की दृष्टि , उस निज समस्या को मानव सभ्यता के रूप में देखे और मानव—सभ्यता की खिडकी में से जीवन—जगत का पर्यावलोकन करे। नये कवियों के सामने आज जितनी समस्याएँ हैं उतनी कदाचित् उनके पूर्वजों और अग्रजों के सामने नहीं थी। आज की दुनिया में बैठा हुआ आज का मनुष्य विरोधी, अनुकूल अथवा भिन्न—भिन्न प्रतिक्रियाएं करता हुआ जिस ढंग से उसकी सवदेनाओं के इतिहास की शैली बनकर, उसके चरित्र और व्यक्तित्व का निर्माण या सहारा करता हुआ, उसके जीवन को एक विशेष प्रकार का रूपाकार, एक विशेष प्रकार का डिजाइन , देता चलता है। 35

मुक्तिबोध यह मानते हैं कि आज की नयी कविता के भीतर जो मनोवैज्ञानिक प्रक्रिया लक्षित होती है वह निःसन्देह छायावादी या प्रगतिवादी अथवा उसके पूर्व की काव्य-प्रक्रिया से बिल्कुल भिन्न है। रोमैण्टिक कवियों की भांति आवेशयुक्त होकर आज का कवि भावों के अनायास, स्वच्छन्द अप्रतिहत प्रवाह में नहीं बहता। इसके विपरीत वह किन्हीं अनुभूत मानसिक प्रतिक्रियाओं को ही व्यक्त करता है। कभी वह इन प्रतिक्रियाओं की मानसिक रूपरेखा प्रस्तुत करता है और कभी वह उस रूप-रेखा में रग भर देता है। 36 इसीलिए आज की नयी कविता में तनाव का वातावरण है। यह तनाव भले ही विभिन्न क्षेत्रों को यथा-प्रणय जीवन को, अपूर्ति ग्रस्त व्यक्तिमानस को तो कभी-कभी आत्मालोचन के स्वर में फूट पड़ता है तो कभी वह मात्र नपुंसक अहंकार का विस्फोट बनकर प्रकट होता है। वैसे भी बहुत थोड़ा ऐसा काव्य होगा जिसमें यह वातावरण न हो। कभी-कभी तो स्वयं कवि अपने मन के भीतर के उस तनाव को सामाजिक प्रश्नों के साथ जोड़ देता है और बिना हिचक, बड़े शान से वह सभ्यता के प्रश्न भी उपस्थित करता है। आशय यह है कि नयी कविता, वैविध्यमय जीवन के प्रति आत्म-चेतना व्यक्ति की प्रतिक्रिया है। चूँकि आज का वैविध्यमय जीवन विषम है और आज की सभ्यता हासग्रस्त है इसलिए आज की कविता में तनाव होना स्वाभाविक ही है। साथ ही साथ नयी कविता के भीतर कई स्वर हैं, सुकोमल तीव्र गीतात्मक स्वर हैं तो दूसरी ओर तीव्र आलोचना का स्वर भी। वस्तुतः किसी भी युग का काव्य अपने परिवेश से या तो द्वन्द्व रूप में स्थित होता है या सामंजस्य के रूप में। मुक्तिबोध की दृष्टि में नयी कविता अधिकतर द्वन्द्व रूप में उपस्थित है या आन्तरिक द्वन्द्व वस्तुतः बहुत बार उसके भीतर नयी आवश्यकताओं के अनुसार व्यक्तित्व के नये रूपायन के अनुरोधों और पुराने मूल्यों के अनुसार बने हुए आन्तरिक चरित्र के बीच द्वन्द्व होता है। पुराने मूल्यों और नये मूल्यों का आन्तरिक संघर्ष कहीं तक सफल होता है यह व्यक्ति की अपनी तेजस्विता और आत्मबल पर निर्भर है।

यह द्वन्द्व सब में समान रूप से तीव्र ही हो यह आवश्यक नहीं, लोग सघर्ष के अलग-अलग स्तरों पर पहुँचकर रुक जाते हैं। नतीजा यह होता है कि कुछ पुराने मूल्य साथ-साथ चले-चलते हैं और कुछ नये मूल्य आत्मसात हो जाते हैं 37

नयी कविता की वकालत करते हुए मुक्तिबोध कहते हैं —विगत दो दशाब्दियों से हिन्दी कविता ने जो रग पकड़ा है उससे घबराकर बहुतों ने अलग-अलग कोणों से उसका विरोध भी किया किन्तु आज यह प्रकट सत्य है कि नयी कविता को साहित्य के मैदान से कोई भी नहीं हटा सकता । .

उसके भीतर अनेक शैलियों, अनेक भावधाराएँ अनेक वैचारिक दृष्टियाँ काम कर रही हैं। प्राकृतिक सौन्दर्य और स्नेह भावना से लेकर सभ्यता —समीक्षा तक, जो —जो भाव —श्रेणियाँ सम्भव हो सकती हैं वे सब सम्मिलित हैं। 38

फिर भी नयी काव्य-प्रवृत्ति अभी तक पण्डितों, आचार्यों प्रवरो द्वारा और आलोचकों-वरेण्यों द्वारा हृदयगम नहीं हो सकी । 39 जबकि वह अब हिन्दी साहित्य —क्षेत्र में प्रधान —धारा बन उपस्थित हुई है। यही नहीं, अब वह कहानी —साहित्य को भी प्रभावित कर रही है। नयी कहानी नामक जो एक नये ढंग की कहानी हिन्दी साहित्य क्षेत्र में आ रही है, वह एक तरह से कहा जाये तो नयी कविता की देखा-देखी या उससे किसी न किसी प्रकार से प्रेरित नयी कहानी है। 40

ध्यातव्य है कि किसी भी अध्ययन-अनुशीलन के लिए प्रारम्भिक तथ्य अपनी समग्रता, अपनी सम्पूर्णता में अपने मन के सामने उपस्थित करना आवश्यक है। फिर वह विज्ञान कोई भी है, शास्त्र कोई भी हो, इसमें सम्पूर्ण आत्मनिरपेक्षता, सतर्कता और जाग्रत दृष्टि आवश्यक है, साथ ही मार्मिकता भी आवश्यकता है। यथार्थ के व्यक्त रूपों की अर्थात् तथ्यों की अगर गलत तस्वीर खड़ी की (अपने पूर्वाग्रहों से ग्रस्त होकर, स्वयं आत्म-ग्रस्त होकर) तो ऐसी स्थिति में

आपकी जाग्रत दृष्टि आपके पूर्वाग्रहों के रंग में रंग जायेगी। इसका परिणाम यह होगा कि तथ्यों के केवल एक पक्ष या अंग को ही आप देख सकेंगे, विभिन्न पक्षों को नहीं देख सकेंगे, समग्र को नहीं देख पायेंगे और अपने देखे हुए उस एक अंग को ही समग्र समझने लगेंगे अथवा उस एक अंग को ही आप सर्वप्रधान मानने लगेंगे, सारभूत मानने लगेंगे। इसका परिणाम यह होगा कि आप गलत तस्वीर खड़ी करेंगे, आपका अध्ययन भी एकाकी होकर उसका प्रभाव, विश्लेषण पर ही होगा, विश्लेषण में त्रुटियाँ रह जायेगी और मूल्यांकन विकृत हो उठेगा। 41

मुक्तिबोध कहते हैं— नयी कविता के विरोधियों के निन्दा के तुच्छ भाव से प्रयोगवाद शब्द चला दिया। लेकिन हमारे पाठक यह जान ले कि नयी कविता, कविता है प्रयोग नहीं। अगर आज उसमें अधिकचरापन दिखायी देता है तो यह तो नयी कविता की प्रारंभिक अवस्था का ही लक्षण है जैसा कि छायावाद में भी था, या कि अन्य साहित्यिक प्रणालियों की प्रणालियों की अवस्था में हो सकता है। 42

प्रभाव और भाव की अन्विति नयी कविता के टेक्नीक की पहली शर्त है। और कल्पना तथा शैली के सम्बन्ध में उसमें वैज्ञानिकता बरती जाती है। तथा भाव—तत्त्व के यथार्थ स्वरूप चित्रण को अत्याधिक महत्व दिया जाता है। इसका प्रधान कारण है नयी कविता का कवि, जगत और जीवन से वस्तुवादी यथार्थोन्मुख दृष्टि लेकर जन्मा है चाहे वह अपने मन के निगूढतम भावों की सूक्ष्म श्से सूक्ष्म छटाओं को प्रकृति रूपतामक उपादानों के द्वारा चित्रित करता हो, अथवा अपने मन की भाव—स्थितियों के विश्लेषण और चित्रण—व्यंग और विद्रोह सभी सम्मिलित है। 43 सारांश यह कि नयी कविता में कोई भी विषय नहीं छूटता। ध्यान में रखने की बात सिर्फ इतनी है कि नयी कविता भाव या अनुभूति को, स्थिति या दृश्य को उसके मूर्त स्वरूप सत्ता में पकड़ती है। कल्पना उसके लिए सिर्फ एक वैज्ञानिक अस्त्र है, जिसके जरिए अकन किया

जाता है। लेकिन , बावजूद इसके नयी कविता का विरोध अभी भी होता रहता है। यह विरोध कभी दबे और कभी खुले स्वर से कभी आदर्श के नाम से तो कभी भाषा के नाम पर होता ही आया है, अभी भी जारी है। 44

इस अवसर पर यह कहने में कोई सन्देह नहीं कि नयी कविता एक मानसिक सवेदनात्मक प्रतिक्रिया है जो जीवन-परिवेश में उपस्थित बातों के प्रति की गयी है। वह तीव्र मानसिक प्रतिक्रिया के रूप में उपस्थित होने से ही उसकी लय गद्यात्मक है। वह मुख्यतः पद्याभास गद्य है। उसका सौन्दर्य, उसकी गहराई और प्रभाव, न केवल उसकी तीव्रता में है, वरन् उसके व्यापक मार्मिक अभिप्राय से है। बशर्ते कि ऐसा व्यापक अभिप्राय हो। 45

कहने का तात्पर्य यह है कि जो प्रतिक्रिया व्यापक अभिप्राय रखती है— ऐसा अभिप्राय , जो हमारे जीवन तथ्यों या सत्यों को उद्घाटित करता है —तो उस स्थिति में वह प्रतिक्रिया —विशेष सूचक शक्ति और महत्व रखती है। अर्थात् उसके सिग्नीफिकेन्ट है उसे निर्देश तत्त्व है लेकिन प्रयोगवादी नयी कविता में सामाजिक —राजनैतिक पक्ष की प्रधानता न होने के कारण, प्रगतिवादीयों में इतनी मानसिक तत्परता नहीं थी कि जो मानसिक तत्परता अपने कार्य द्वारा विस्तृत कला—समीक्षा तथा विस्तृत समीक्षा—साहित्य हमें प्रदान कर जाती। 46

वस्तुतः आज की कवि एक असाधारण असामान्य युग में रह रहा है। वह एक ऐसे युग में है, जहाँ मानव-सभ्यता सम्बन्धी प्रश्न महत्वपूर्ण हो उठे हैं। समाज भयानक रूप से विषमताग्रस्त हो गया है। चारों ओर नैतिक हास के दृश्य दिखायी दे रहे हैं, नोच-खसोट, अवसरवाद, भ्रष्टाचार का बाजार गर्म है

मानव —सम्बन्ध टूट-फूट कर गये हैं, उलझ गये हैं। समाज में शोषको उत्पीडको और उनके साथियों का जोर बढ़ गया है नयी कविता के क्षेत्र में भी दो दल तैयार हो गये हैं। एक दल वह है जो उच्च-मध्यवर्ग का अंग है,

दूसरे वे हैं जो निचले, गरीब , मध्यवर्ग से सम्बन्धित हैं। उनकी वर्गीय प्रवृत्तियों न केवल उनके काव्य में, वरन् साहित्य सम्बन्धी उनके सिद्धान्तों में परिलक्षित होती हैं। 47

आशय यह है कि नयी कविता व्यक्तिमन की प्रतिक्रिया है। प्रथम उन्मेषकाल में उसके पास आदर्शवाद था, सामाजिक विषमताओं को दूर करने के कार्य में लगने के अतिरिक्त, विषमताहीन समाज व्यवस्था का स्वप्न और व्यक्ति-विकास की अनन्त सभावनाओं का स्वप्न भी उसके पास था। फलतः यदि उसके काव्य में समाज के वर्तमान पूँजीवादी समाज के प्रति क्षोभ और कष्ट भावना थी तो दूसरी और वैफल्य का मान भी था। किन्तु यह वैफल्य उसका व्यक्तिगत था । यदि कवि अपनी आत्मपरक कविता में अपनी व्यथा प्रकट नहीं करेगा तो फिर चाहे वह वास्तविक जीवन-समस्याओं से उत्पन्न है। 48 संक्षेप में काव्य-रचना उसके जीवन से सम्बद्ध है ऐसे जीवन से जो उसके काव्य की मूलभूमि है। अतएव वह अपने व्यक्तिगत सुख-दुख के परे जाकर खतरा मोल लेते हुए , राजनैतिक ,सामाजिक विषय की कविता लिखने के पहले उस क्षेत्र में स्वतः कार्य करता है और उसके साथ राजनैतिक , सामाजिक विषय भी चुनता है।

मुक्तिबोध इस बात से सहमत है कि नयी कविता का प्रयोग वादी कविता की सबसे बड़ी हानि तो इस कारण हुई या हो रही है कि उसके रचयिताओं की समीक्षा ठीक-ठाक न हो सकी। यद्यपि कि नयी कविता के सामान्य विरोध या सामान्य समर्थन में तो बहुत से लेख देखने में आये और आते हैं किन्तु उसे विशिष्ट कवियों की रचनाओं की ऐसी समीक्षा , जिनसे कला सम्बन्धी समस्याएँ प्रस्तुत की जा सकें, नहीं देखने में आयी । 49

चूँकि समीक्षा एक अत्यन्त महत्वपूर्ण कार्य है और नयी कविता के क्षेत्र में विभिन्न अभिव्यक्ति पद्धतियों और भाव परंपराओं का अविर्भाव हुआ इसलिए

उन सबकी समुचित व्याख्या और उन व्याख्याओं के आधार पर मूल्यांकन करने के अतिरिक्त, कला-सम्बन्धी समस्याओं को मूर्त-रूप में प्रस्तुत करना आवश्यक है। तभी अर्थात् उस स्थिति में, रचना-प्रक्रियाओं के वैविध्य पर दृष्टि रखकर उनके स्वरूपों की विशिष्ट है-प्रवृत्ति विशिष्ट, व्यक्ति विशिष्ट उन सबकी व्याख्या और विश्लेषण किया जा सके।

मुक्तिबोध के विचार से-किसी जमाने में प्रयोगवादी कविता प्रगतिवाद के अधिक निकट थी किन्तु प्रगतिवादियों ने उसकी खूब उपेक्षा की। 50 प्रगतिवादी तथा आदर्शवादी समालोचक पूरी तरह नयी काव्य-शैली के विरोधी हैं विरोध का उतना प्रश्न नहीं, जितना इस बात का कि यह विरोध वे बनते हुए साहित्य की जीवन-भूमि से असंपृक्त रहकर, साहित्याकित जीवन और साहित्य-सृजन की वास्तविक मानवभूमि, इन दोनों के घनिष्ठ परस्पर-सम्बन्धों के स्वस्थ का, उन दोनों के अपने-अपने विशिष्ट-विशिष्ट स्वरूप का, आकलन न करते हुए या छिछली-सतही दृष्टि से प्रगतिवादियों के व्यवहार द्वारा यह सूचित होता है कि वे मुक्ति-सघर्ष राष्ट्रप्रेम, प्रकृतिक सौन्दर्य, नारी-सौन्दर्य, यथार्थ आलोचन-भावना, आशा-उत्साह तथा सत्समान अन्य भावों को प्रगतिशील समझते हैं किन्तु शेष सब भावनाएँ जैसे भयनक, ग्लानि, निराशा-अनास्था, वैफल्य तथा इसी श्रेणी की अन्य भावनाएँ प्रतिक्रियावादी हैं। यह उनकी पसन्दगियों से, उन उनके व्यवहार से, उनकी बातचीत ढंग से और उनके सम्पादकीयों अथवा लेखों से सूचित होता था। इस प्रकार लगता था मानो वह एक योजनावद्ध विभाजनीकरण हो।

मुक्तिबोध के विचार से नयी कविता की अपनी कोई दार्शनिक धारा या विचारधारा नहीं रही। वह तरह-तरह के झकावों, दृष्टियों और विचारों का ढेर बन गया। लगभग सभी कवियों में विकसित विश्व-दृष्टि का अभाव है, सागोपाग विचारधारा का अभाव है। अगर किसी में कोई विश्व-दृष्टि है भी, तो वह ऐसी स्थिति में है कि वह उसकी भाव-दृष्टि का अनुशासन, प्रायः नहीं कर

सकती। 52 इस रिक्तता दार्शनिक धारा का उत्तर देते हुए वे कहते हैं लेखक-कलाकार के लिए यह आवश्यक नहीं है कि वह समग्रता पूर्ण किसी विश्व-दृष्टि का विकास करे। यह काम दार्शनिकों, चिन्तकों तथा अन्य विचारकों का हो सकता है लेखक-कलाकार का नहीं। इसी सिलसिले में ऐसे साहित्य युगों की ओर भी संकेत किया जा सकता है जबकि किसी दार्शनिक धारा को लेखक-कलाकार ने अपनी कला का आधार नहीं बनाया, नहीं ही बनाया जैसे हिन्दी का रीतिकालीन साहित्य अथवा कहिए वीरगाथा काल। 53

लेकिन यह कहा जायेगा और कहा जा सकता है कि नयी कविता, वस्तुतः एक नयी तर्ज है, नया काव्य प्रकार है और उसमें विभिन्न विश्व-दृष्टियों या विचारधाराओं को स्थान प्राप्त है फिर भी यदि वैसी विचारधाराओं उसमें नहीं आ पाती हैं तो इसका कारण यह है कि समाज ने उन विचारधाराओं के लिए फिलहाल कोई उपाजाउ जमीन तैयार नहीं की है। यदि तैयार भी की होती तो यह आवश्यक नहीं कि कलाकार किसी बँधे-बधाए वैचारिक ढाँचे को अपनी कला की श्रेष्ठता उपस्थित करने के लिए यौगिक रूप से उसे स्वीकार करे।

मुक्तिबोध बताते हैं कि किसी भी कलाकृति में लेखक भी जीवन दृष्टि प्रकट होती है। भले ही लेखक जाने या न जाने, उसी जीवन दृष्टि के भीतर और उसके आस-पास जीवन-जगत-सम्बन्धी तरह-तरह की धारणाएँ और विचार होते हैं। यह भी एक तरह की विचारधारा ही है, जिसे हम पूर्णतः सुसम्बद्ध, सुसंगत वैचारिक व्यवस्था भले ही न कहे। 54 वे आगे बताते हैं— यदि कवि अपनी आत्मपरक कविता में अपनी व्यथा प्रकट नहीं करेगा तो फिर काहे में करेगा। उसकी उदासी, और विफलता रोमैण्टिक नहीं है वरन् इसके विपरीत वह वास्तविक जीवन-समस्याओं से उत्पन्न है। उसके पास आदर्शवाद और आशावाद भी है। अतएव वह अपने व्यक्तिगत सुखदुख के परे जाकर खतरा मोल लेते हुए, राजनैतिक-सामाजिक विषय भी कविता लिखने के पहले उस क्षेत्र में स्वतः कार्य करता है और उसके साथ राजनैतिक-सामाजिक

काव्य'—विषय भी चुनता है। इस प्रकार कोई भी भाषा न अपने—आप में प्रतिक्रियावादी होती है न प्रगतिशील। वह वास्तविक जीवन—सम्बन्धों से युक्त होकर ही उचित या अनुचित, सगत या असगत सिद्ध हो सकती है। किसी भी भावना के जीवन—सम्बन्धों को देखना आवश्यक है। घृणा यदि उचित के प्रति है तो वह स्वयं घृण्य है, यदि वह अननुचित के प्रति है तो वह प्रशंसनीय है। उसी प्रकार वैफल्य और निराशा किन जीवन—सम्बन्धों के आधार पर हैं? उस निराशा की जन्म—भूमि जो मानव—जीवन है उसको ध्यान में रखकर ही, उसका विश्लेषण और मूल्यांकन किया जा सकता है।

नयी कविता के प्रति तिक्त भाव तथा अरुचि के बारे में मुक्तिबोध का कहना है—सच तो यह है कि वे अपने—अपने सिद्धान्तों की तर्क—व्यवस्था के उची आयवारी टॉवर पर बैठे, बनते हुए साहित्य को देखते हैं। वहाँ से उन्हें आदमी छोटा नजर आता है.....⁵⁵ वास्तव में बात यह है कि वे अपने सिद्धान्तों के ऑवर पर से नीचे उतरकर वास्तव मानव—यथाथ और उसकी काव्यात्मक प्रतिक्रियाओं से संपर्क स्थापित करना, और निरपेक्ष भाव से उसके स्वरूप का अध्ययन करना नहीं चाहते। मेरा अभी विश्वास है कि यदि वे अभी भी नीचे उतरे और नदी के कागार पर खाड़े, होकर उसके बौके—तिरछे बहे जाने को उतना न कोसे वरन उसका स्वयं सर्वांगीण समीक्षा करे, तो उसमें इतनी बराई नहीं दिखेगी। ⁵⁶

नयी कविता के प्रति यह कैसा अजीब आग्रह है कि कविता एक खास किस्म के ढाँचे में बँधी हुई होनी चाहिए। आज भी वे उसी छायावादी'—प्रगतिवादी युग के काव्य पैटर्न से नयी कविता को परखते हैं। इसलिए नयी काव्य—प्रवृत्तियों के आधार भूत मानव—जीवन के प्रति उन्हें कोई अनुराग न था। फलतः वे उन प्रवृत्तियों के विशेष सन्दर्भ को भी न समझ सके। जिसका परिणाम यह हुआ कि उन प्रवृत्तियों को गलत सन्दर्भ में देखा गया। मजे की बात तो यह है कि निराला की सधन—बिम्ब—व्यवस्था और महादेवी की सधन—प्रतीक—व्यवस्था

उन्हे समझ मे आ सकती थी किन्तु नयी कविता की नहीं। इसकी स्पष्टीकरण के लिए मुक्तिबोध उदाहरण पेश करते है आत्म-ग्रस्त व्यक्तिकेन्द्री काव्य का। वे पूछते है। क्या शैले का काव्य आत्म-ग्रस्त व्यक्तिकेन्द्री नहीं था? क्या रवीन्द्र का काव्य आत्म-ग्रस्त व्यक्तिकेन्द्री नहीं था? क्या महादेवी और प्रसाद का काव्य आत्मग्रस्त व्यक्तिकेन्द्री नहीं था? और उत्तर देते है बलपूर्वक— था, था, था किन्तु उनमे जीवन के व्यापक आदर्श, जीवन की प्रबुद्ध चेतना, मानव-प्रेम और सौन्दर्य-दृष्टि थी। उसमे उत्तरात्मा का सौन्दर्य था और प्रयोगवादी कविता तथा नयी कविता मे यह सब नहीं है—उसमे वैयक्तिक विफलता निराशा, ग्लानि और दूसरे कई भावो मे व्यक्त आत्मग्रस्तता है इसलिए उसका विरोध होता है। 57 आज के व्यक्ति स्वातत्रय और आत्म-स्वातत्रय के युग मे प्रवाहित नयी कविता का अभी पूरा विवेचन नहीं हो पाया, न अभी उसका पूरा का पूरा साहित्य प्रकाशित हुआ है। फिर भी अभी से उसमे चर्वित-चर्वण देखा जा सकता है। 58 लगता है कुछ ही विषयो की आवृत्ति हो रही है, मानो पूरा जीवन-जगत जो हृदय मे समाया हुआ है, उसके कुछ ही अंश महत्वपूर्ण है— वे ही अंश जिनके बारे मे रचनाएं हो चुकी है, प्रकाश मे आ चुकी है। यदि वस्तुतः व्यक्ति-स्वातत्रय और आत्म-स्वातत्रय है, तो हमारे इस और-छोरहीन जीवन-जगत के वास्तविक महत्व रखने वाले क्षे को कला मे प्रकट किया जाता। वस्तुतः नयी काव्य-प्रवृत्ति के अन्त स्वरूप की सबसे पहली बात जो जानने की है वह यह कि आज की सभ्यतावस्था मे, आज की समाजावस्था मे, जिसमे जीवन-प्रसंग उपस्थित होते है, जो वास्तविक अनुभूतिया हमे होती है, जो वास्तविक अनुभव हमे होते है, वे बार-बार उत्पन्न ऐसी संवेदनात्मक प्रतिक्रियाएं है जो हम अपनी परिस्थिति और परिवेश के साथ किया करते है। ये संवेदनात्मक प्रतिक्रियाएं वास्तविक जीवन-प्रसंगो मे होने के कारण मूर्त होती है और उनके सन्दर्भ का एक सूत्र परिस्थिति और परिवेश मे होता है तो उसी सूत्र का दूसरा छोर मानव

अन्तःकरण में होता है। 59 अर्थात् नयी काव्यधारा का प्राण है—वास्तविक सवेदनात्मक और बौद्धिक समसायिकता।

इसीलिए आज के कवि अन्तःकरण में जो कड़ुवाहट, दुखानुभव, आत्म-ग्लानि, सौन्दर्यासक्ति, आलोचनाशीलता आदि-आदि भाव हैं वे सब आधुनिक समाजावस्था के अन्तर्गत उपस्थित जीवन-प्रसंगों में अर्थात् वास्तविक और परिस्थिति के प्रति सवेदनात्मक प्रतिक्रियाओं के पुज हैं अथवा उनके आधार पर किए गए सामान्यीकरण हैं। उनमें जो भाव-दृष्टि प्रकट होती है, वह भाव-दृष्टि उस सवेदनात्मक स्थिति में पड़े हुए मनुष्य की भाव-दृष्टि है।

मुक्तिबोध कहते हैं कि इस सम्बन्ध में एक और बात निवेदनीय है वह यह कि बहुतेरे कविजन यह सोचते हैं या सोचने के लिए मजबूर हो जाते हैं कि 'चूँकि प्रत्येक कवि की अपनी विशेष अभिव्यक्ति शैली हुआ करती है इसलिए उस विशेष अभिव्यक्ति शैली के विकसित होने पर कवि ने एक मजिल तय कर ली। महत्व की बात यह है कि अभिव्यक्ति-प्रयास के दीर्घकाल में जो शैली विकसित हो जाती है वह आगे चलकर उसी कवि का एक बहुत बड़ा बन्धन भी हो जाती है और सभी तरह के अनुभूत वस्तु-तत्त्व एक ही प्रकार की अभिव्यक्ति शैली में तो बँधे नहीं जा सकते।

इस प्रसंग के माध्यम से संभवतः यह संकेत करना चाहते हैं कि परिवर्तन प्रकृति का शाश्वत नियम है अतः 'लकीर के फकीर' बने रहना या उसी पुरानी परंपरा से चिपके रहना न्यायोचित नहीं होगा।

(अ) प्रगतिवाद

- 1 एक दृष्टि—मुक्तिबोध रचनावली — पाँच—28
- 2 एक दृष्टि—मुक्तिबोध रचनावली — पाँच—29
- 3 सामाजिक विकास और साहित्य — मुक्तिबोध रचनावली पाँच—44
- 4 सामाजिक विकास और साहित्य — मुक्तिबोध रचनावली पाँच—45
- 5 साहित्य ओर समाज — मुक्तिबोध रचनावली — पाँच 52
- 6 एक दृष्टि—मुक्तिबोध रचनावली — पाँच—28
- 7 एक दृष्टि—मुक्तिबोध रचनावली — पाँच—29
- 8 आधुनिक हिन्दी साहित्य और नवयुग की समस्याये मुक्तिबोध रचनावली
पाँच—20
- 9 आधुनिक हिन्दी साहित्य और नवयुग की समस्याये मुक्तिबोध रचनावली
पाँच—20
- 10 मानवजीवन स्रोत की मनोवैज्ञानिक तह मे—मुक्तिबोध रचनावली पाँच 26
- 11 आधुनिक हिन्दी साहित्य और नवयुग की समस्याये मुक्तिबोध रचनावली
पाँच—20
- 12 समीक्षा की समस्याये—मुक्तिबोध रचनावली — पाच—135
- 13 समीक्षा की समस्याये — मुक्तिबोध रचनावली — पाच—137
- 14 समीक्षा की समस्याये — मुक्तिबोध रचनावली — पाच—138
- 15 समीक्षा की समस्याये — मुक्तिबोध रचनावली — पांच—145
- 16 समीक्षा की समस्याये — मुक्तिबोध रचनावली — पाच—147

- 17 समीक्षा की समस्याये – मुक्तिबोध रचनावली – पाच-150
- 18 समन्वय के लिए सघर्ष चाहिए –मुक्तिबोध रचनावली-पाच-36
- 19 साहित्य मे सामूहिक भावना-मुक्तिबोध रचनावली-पाच-37
- 20 साहित्य मे पौराणिक ऐतिहासिक सन्दर्भ-मुक्तिबोध रचनावली-पाच-42
- 21 प्रगतिवाद एक दृष्टि-मुक्तिबोध रचनावली-पाच-29
- 22 समन्वय के लिए सघर्ष चाहिए –मुक्तिबोध रचनावली-पाच-34,35
- 23 सामाजिक विकास और साहित्य –मुक्तिबोध रचनावली-पाच-42,43
- 24 सामाजिक विकास और साहित्य –मुक्तिबोध रचनावली-पाच-42,43
- 25 सामाजिक विकास और साहित्य –मुक्तिबोध रचनावली-पाच-46
- 26 सामाजिक विकास और साहित्य –मुक्तिबोध रचनावली-पाच-48
- 27 सामाजिक विकास और साहित्य –मुक्तिबोध रचनावली-पाच-53
- 28 समाज और साहित्य-मुक्तिबोध रचनावली-पांच-51,52
- 29 समाज और साहित्य-मुक्तिबोध रचनावली-पाच-53
- 30 प्रगतिवाद एक दृष्टि-मुक्तिबोध रचनावली-पाच-28
- 31 प्रगतिवाद एक दृष्टि-मुक्तिबोध रचनावली-पाच-29
- 32 प्रगतिवाद एक दृष्टि-मुक्तिबोध रचनावली-पाच-29
- 33 जनता का साहित्य किसे कहते है-मुक्तिबोध रचनावली-पाच-76
34. जनता का साहित्य किसे कहते है-मुक्तिबोध रचनावली-पाच-77
- 35 प्रगतिवाद एक दृष्टि-मुक्तिबोध रचनावली-पांच-28
- 36 प्रगतिवाद. एक दृष्टि-मुक्तिबोध रचनावली-पाच-29

- 37 साहित्य मे व्यक्तिगत आदर्श—मुक्तिबोध रचनावली—पाच—31
- 38 साहित्य मे व्यक्तिगत आदर्श—मुक्तिबोध रचनावली—पाच—32
- 39 साहित्य मे व्यक्तिगत आदर्श—मुक्तिबोध रचनावली—पाच—37
- 40 साहित्य मे व्यक्तिगत आदर्श—मुक्तिबोध रचनावली—पाच—31
- 41 साहित्य मे व्यक्तिगत आदर्श—मुक्तिबोध रचनावली—पाच—31
- 42 साहित्य मे व्यक्तिगत आदर्श—मुक्तिबोध रचनावली—पाच—31
- 43 नवीन समीक्षा का आधार—मुक्तिबोध रचनावली—पाच—84
- 44 प्रगतिशीलता और मानवसत्य—मुक्तिबोध रचनावली—पाच—76
- 45 प्रगतिशीलता और मानवसत्य—मुक्तिबोध रचनावली—पाच—80
- 46 प्रगतिवाद एक दृष्टि—मुक्तिबोध रचनावली—पाच—29
- 47 साहित्य मे सामूहिक भावना—मुक्तिबोध रचनावली—पाच—38
- 48 साहित्य मे सामूहिक भावना—मुक्तिबोध रचनावली—पाच—39
- 49 वस्तु और रूप तीन—मुक्तिबोध रचनावली—पाच—111
- 50 वस्तु और रूप तीन—मुक्तिबोध रचनावली—पाच—115
- 51 वस्तु और रूप तीन—मुक्तिबोध रचनावली—पांच—115

(आ) प्रयोगवाद

- 1 हिन्दी साहित्य का इतिहास— डा० नगेन्द्र—पेज—635
- 2 हिन्दी साहित्य और सवेदना का विकास — डा० राम स्वरूप
चतुर्वेदी—226
- 3 कविता के नये प्रतिमान—डा० नामवर सिंह—60

- 4 तारसप्तक की भूमिका—अज्ञेय
- 5 दूसरा सप्तक—1953—भूमिका—अज्ञेय
- 6 आधुनिक हिन्दी कविता की मुख्य प्रवृत्तियाँ—डॉ० नगेन्द्र—117
- 7 आधुनिक हिन्दी कविता की मुख्य प्रवृत्तियाँ—डॉ० नगेन्द्र—121
- 8 प्रयोगवाद—मुक्तिबोध रचनावली—पाच—286
- 9 प्रयोगवाद—मुक्तिबोध रचनावली पाच—287
- 10 प्रयोगवाद—मुक्तिबोध रचनावली—पाच—287
- 11 प्रयोगवाद—मुक्तिबोध रचनावली—पाच—287
- 12 प्रयोगवाद—मुक्तिबोध रचनावली—पाच—286
- 13 समीक्षा की समस्याये—मुक्तिबोध रचनावली—पाच—160
- 14 समीक्षा की समस्याये—मुक्तिबोध रचनावली—पाच—158
- 15 समीक्षा की समस्याये—मुक्तिबोध रचनावली—पाच—156
- 16 काव्य की रचना—प्रक्रिया दो—मुक्तिबोध रचनावली—पाच—227
- 17 काव्य की रचना—प्रक्रिया दो—मुक्तिबोध रचनावली—पाच—228
- 18 प्रयोगवाद—मुक्तिबोध रचनावली—पाच—280
- 19 समीक्षा की समस्याये—मुक्तिबोध रचनावली—पाच—161
- 20 समीक्षा की समस्याये—मुक्तिबोध रचनावली—पाच—160
- 21 प्रयोगवाद—मुक्तिबोध रचनावली—पाच—228

(इ) नयी कविता

- 1 हिन्दी काव्य की नयी धारा—मुक्तिबोध रचनावली—पॉच—316
- 2 हिन्दी काव्य की नयी धारा—मुक्तिबोध रचनावली—पॉच—317
- 3 हिन्दी काव्य की नयी धारा—मुक्तिबोध रचनावली—पॉच—317
- 4 हिन्दी काव्य की नयी धारा—मुक्तिबोध रचनावली—पॉच—317
- 5 वस्तु और रूप—मुक्तिबोध रचनावली—पॉच—115
- 6 छायावाद और नयी कविता—मुक्तिबोध रचनावली—पॉच—312
- 7 छायावाद और नयी कविता—मुक्तिबोध रचनावली—पॉच—312
- 8 छायावाद और नयी कविता —मुक्तिबोध रचनावली—पॉच—312
- 9 छायावाद और नयी कविता —मुक्तिबोध रचनावली—पॉच—311
- 10 छायावाद और नयी कविता —मुक्तिबोध रचनावली—पॉच—312
- 11 छायावाद और नयी कविता —मुक्तिबोध रचनावली—पॉच—312
- 12 आधुनिक कविता की दार्शनिक पार्श्वभूमि—मुक्तिबोध रचनावली—पॉच—206
- 13 आधुनिक कविता की दार्शनिक पार्श्वभूमि —मुक्तिबोध रचनावली—पॉच—207
- 14 आधुनिक कविता की दार्शनिक पार्श्वभूमि —मुक्तिबोध रचनावली—पॉच—211
- 15 नयी कविता की प्रकृति—मुक्तिबोध रचनावली—पॉच—322
- 16 नयी कविता की प्रकृति—मुक्तिबोध रचनावली—पॉच—322
- 17 वस्तु और रूप एक—मुक्तिबोध रचनावली—पॉच—127
- 18 वस्तु और रूप. एक—मुक्तिबोध रचनावली—पॉच—123
- 19 वस्तु और रूप एक—मुक्तिबोध रचनावली—पॉच—125

- 20 नयी कविता एक दायित्व-मुक्तिबोध रचनावली-पॉच-299
- 21 नयी कविता एक दायित्व-मुक्तिबोध रचनावली-पॉच-299
- 22 नयी कविता एक दायित्व-मुक्तिबोध रचनावली-पॉच-299
- 23 नयी कविता एक दायित्व-मुक्तिबोध रचनावली-पॉच-299
- 24 नयी कविता एक दायित्व-मुक्तिबोध रचनावली-पॉच-300
- 25 नयी कविता एक दायित्व-मुक्तिबोध रचनावली-पॉच-302
- 26 नयी कविता एक दायित्व-मुक्तिबोध रचनावली-पॉच-302
- 27 नयी कविता एक दायित्व-मुक्तिबोध रचनावली-पॉच-303
- 28 नयी कविता एक दायित्व-मुक्तिबोध रचनावली-पॉच-305
- 29 नयी कविता एक दायित्व-मुक्तिबोध रचनावली-पॉच-303
- 30 नयी कविता एक दायित्व-मुक्तिबोध रचनावली-पॉच-305
- 31 समीक्षा की समस्याये- मुक्तिबोध रचनावली-पॉच-138
- 32 कला की रचना-प्रक्रिया-मुक्तिबोध रचनावली-पॉच-200
- 33 आधुनिक कविता की दार्शनिक पार्श्वभूमि-मुक्तिबोध रचनावली-पॉच-203
- 34 आधुनिक कविता की दार्शनिक पार्श्वभूमि-मुक्तिबोध रचनावली-पॉच-204
- 35 नयी कविता एक दायित्व-मुक्तिबोध रचनावली-पॉच-297
- 36 काव्य एक सांस्कृतिक प्रक्रिया-मुक्तिबोध रचनावली-194
- 37 नयी कविता एक दायित्व-मुक्तिबोध रचनावली-पॉच-298
- 38 नयी कविता और आधुनिक भावबोध-मुक्तिबोध रचनावली-पॉच-306
- 39 नयी कविता का आत्मसंघर्ष-मुक्तिबोध रचनावली-पॉच-327

- 40 नयी कविता की अतः प्रकृति—वर्तमान और भविष्य—मुक्तिबोध रचनावली—पॉच—334
- 41 समीक्षा की समस्याये—मुक्तिबोध रचनावली—पॉच—138
- 42 छायावाद और नयी कविता—मुक्तिबोध रचनावली—पॉच—313
- 43 छायावाद और नयी कविता—मुक्तिबोध रचनावली—पॉच—314
- 44 नयी कविता की अतः प्रकृति—वर्तमान और भविष्य—मुक्तिबोध रचनावली—पॉच—334
- 45 वस्तु और रूप चार—मुक्तिबोध रचनावली—पॉच—125
- 46 समीक्षा की समस्याये—मुक्तिबोध रचनावली—पॉच—140
- 47 कला की रचना—प्रक्रिया— मुक्तिबोध रचनावली—पॉच—196
- 48 नयी कविता की अतः प्रकृति— मुक्तिबोध रचनावली—पॉच—319
- 49 आत्मबद्ध आलोचना के खतरे— मुक्तिबोध रचनावली—पॉच—91
- 50 समीक्षा की समस्याये— मुक्तिबोध रचनावली—पॉच—134
51. समीक्षा की समस्याये— मुक्तिबोध रचनावली—पॉच—134
- 52 नयी कविता की प्रकृति— मुक्तिबोध रचनावली—पॉच—319
- 53 नयी कविता की प्रकृति—मुक्तिबोध रचनावली—पॉच—320
- 54 नयी कविता की प्रकृति— मुक्तिबोध रचनावली—पॉच—321
55. समीक्षा की समस्याये— मुक्तिबोध रचनावली—पॉच—131
- 56 समीक्षा की समस्याये— मुक्तिबोध रचनावली—पॉच—134,135
- 57 नयी कविता की प्रकृति— मुक्तिबोध रचनावली—पॉच—138
- 58 वस्तु और रूपचार— मुक्तिबोध रचनावली—पॉच—121
59. नयी कविता की अंतः प्रकृति— मुक्तिबोध रचनावली—पॉच—334
60. नयी कविता की अतः प्रकृति— मुक्तिबोध रचनावली—पॉच—339

मुक्तिबोध के काव्य में सामाजिक चेतना एवं कला चेतना की पारस्परिकता या सामंजस्य

(अ) सामाजिक चेतना:-

गजानन माधव मुक्तिबोध अपने काव्य के केन्द्र में समाज के वंचित, उपेक्षित पिछड़े, दलित, गरीब, असहाय लोगों के मनस्थित तथा उनकी पीड़ा व वेदना की सजीव व जीवत चित्रण किये हैं। मुक्तिबोध के काव्य में सामाजिक चेतना से तात्पर्य यह है कि सामाजिक सरोकारों से उनका काव्य सृजन और चिंतन कितना आच्छादित है। इनकी कविताओं के अध्ययन से यह पता चलता है कि नयी कविता के प्रतिनिधि कवि मुक्तिबोध जीवन और जगत के जिस यथार्थ को भोगा व भुगता था, उस पीड़ा और दर्द को इतने गहरे अर्थों में कविता को सम्प्रेषित करते हैं कि पाठक यह महसूस करने लगता है कि उसके दर्द और वेदना को एक नैसर्गिक अभिव्यक्ति और वाणी मिल गयी है। मुक्तिबोध ने अपनी रचनाओं के माध्यम से समाज के हर पहलू और आयाम को छुआ है। उनकी तीव्र दृष्टि से जगत और जीवन का कोई पक्ष अधूरा नहीं रह पाया है। विशेष कर समाज का मध्यम वर्ग जिसे हम दूसरे शब्दों में साहित्यकार, अधिवक्ता, प्रवक्ता, रंगकर्मी, कलाकार, चित्रकार, पत्रकार एवं ऐसे बुद्धिजीवी जिनके पास समय और समाज को समझने की एक पैनी दृष्टि है जो देश और समाज को एक नयी दिशा दे सकने में सक्षम हैं जिनकी वैचारिक एवं सैद्धान्तिक प्रतिबद्धता संदिग्ध नहीं है। फिर भी वे जब सामाजिक यथार्थ से

टकराते हैं, तो उनके मन में अन्तर्द्वन्द्व, दिशाहीनता और दिग्भ्रमित चेतना का द्वन्द्व शुरू होता है। जिसको मुक्तिबोध ने अपने काव्य में बड़े ही बारीकी और मार्मिक ढंग से उकेरा है। समाज का यह मध्यम वर्ग क्रान्तिकारी विचारों से लैस तो है लेकिन जब उसके ऊपर सामाजिक, पारिवारिक और व्यक्तिगत जीवन का दायित्व सामने आता है तो वह सामाजिक व राजनीतिक संघर्ष का रास्ता छोड़ अपने जिम्मेदारियों से बचते हुए अपने छोटे-मोटे हितों की सुरक्षा व संरक्षण के लिए सिद्धान्तों से समझौता कर लेता है। लेकिन हम यहाँ स्पष्ट करना चाहते हैं कि मुक्तिबोध का काव्य-नायक समाज के हलचलों से उथल-पुथल एवं विचलित तो होता है लेकिन तमाम मानसिक अन्तर्द्वन्द्वों के बावजूद भी वह सामाजिक परिवर्तन व बदलाव के उस क्रान्ति सूत्र को नहीं छोड़ता, वह भयभीत आतंकित तो होता है लेकिन जब उसे यह एहसास होता है कि पीछे हटने पर उसका अस्तित्व खतरे में पड़ सकता है तो वह तनकर खड़ा हो जाता है। इसका सजीव चित्रण मुक्तिबोध की कविता 'अधरे' में होता है।

हम इस प्रकार कह सकते हैं कि मुक्तिबोध जीवन तथ्यों के कवि थे। ऐसे कवि जिसकी कविता अपने युग और परिवेश की हर सास, हर धड़कन और हर सन्दर्भ को उसकी पूर्णता से जीती रही है।

यह चेतना क्या है ? कैसे बनती है ? यदि महत्वपूर्ण सवाल है जिनसे गुजरते ही संघर्ष चेतना की भी गहराई से जाच पड़ताल

सम्भव लगती है। मारिस कानेफोशे का कहना है कि जब कडीशड रिफ्लेक्स बनने की प्रक्रिया में उत्तेजना, जो पशु में भी होती है, सकेतो का काम (सिगनल) करने लगती है तो जीव इन सकेतों को पहचानने लगता है और अपने व्यवहार को उन्हीं के मुताबिक ढाल लेता है, उस समय नाडियों के जाल में एक नया गुण पैदा होता है जिसे चेतना कहा जाता है।

पदार्थ और चेतना के बारे में विचार प्राचीन काल से ही होता आया है। चेतना को भारत में पारलौकिक सत्ता जैसे आत्मा, ब्रह्म या ईश्वर द्वारा नियमित या परिचालित माना जाता था। भारतीय वाङ्मय में दो परस्पर विरोधी जीव-दृष्टियाँ रही हैं एक दृष्टि भाव या ब्रह्म को प्रमुख सत्ता मानती रही और दूसरी पदार्थ और प्रकृति को। यजुर्वेद में सृष्टि की रचना पहले से व्याप्त पदार्थ से मानी गई जिसे 'हिरण्यगर्भ' कहा गया—

“हिरण्यगर्भ समवर्त्तताग्रे भूतस्य जात पतिरेक आसीत्।
सदाचार पृथिवी द्यामुतेया कस्मै देवाय हविषा विधेम।” (यजु0अ0 1314)

छादोग्य उपनिषद् में मन को अन्नमय कहकर उसका सम्बन्ध पदार्थ से जोड़ा गया है— “अन्नमय हि सौम्य मनः।”

पाश्चात्य दर्शन में भी सुकरात और प्लेटों ने क्रमशः अवधारणा और भाव को ही आत्यंतिक सत्य के रूप में माना और चेतना को उसी भाव सत्ता का स्वरूप माना।

पाश्चात्य दर्शन और भारतीय दर्शन में इन्हीं के केन्द्र में और भी विचाराधाराएँ चलती रही और भाववाद और भौतिकवाद का यह वैचारिक संघर्ष मार्क्सवाद के द्वन्द्वात्मक भौतिकवाद के रूप में प्रतिफलित हुआ जिसे व्यापक मान्यता मिली है। एंगेल्स ने कहा— यदि यह सवाल उठाया जाय कि विचार और चेतना क्या है और कहा से आते हैं तो इसका उत्तर स्पष्ट है कि वे मनुष्य के मस्तिष्क की उपज हैं और कहा से आते हैं तो इसका उत्तर स्पष्ट है कि वे मनुष्य के मस्तिष्क की उपज हैं और मनुष्य खुद प्रकृति की ऐसी उपज है जो परिवेश के साथ-साथ उसी परिवेश में विकसित हुआ है। मार्क्स ने भी कहा— “भाव मानव-मस्तिष्क में प्रतिबिम्बित भौतिक जगत ही होता है और वही विचार में बदल जाता है।” लेनिन ने इसी को पुष्टि करते हुए ‘प्रतिबिम्बन सिद्धान्त’ द्वारा चेतना की रचना-प्रक्रिया पर प्रकाश डाला— “हमारी चेतना बाहरी जगत का बिम्ब है और यह बात साफ है कि बिम्ब अपने वस्तुगत आधार के बिना अस्तित्व नहीं रख सकता और वस्तुगत आधार बिम्ब बनाने वाले से अलग स्वतंत्र होता है।”

इस विवेचना से हम कह सकते हैं कि चेतना वाह्य वातावरण या परिवेश के प्रति एक प्रतिक्रियात्मक प्रभाव परिणति है और उत्तेज्यता की उपस्थिति सभी जीवों में स्वाभाविक और प्राकृतिक मौलिकता के रूप में सिद्ध हो चुकी है। सभी जीवों में आत्म रक्षार्थ या अस्तित्व के संकट में इसी योग्यता से उस स्थिति का समाना करते हैं— “उत्तेज्यता

का गुण है, जो सजीव को अजीव से अलग करता है और वाह्य प्रभावों से अपने को सुरक्षित रखने की योग्यता को दिखाता है।" पशुओं में उत्तेजना का यह गुण आत्मरक्षार्थ तो अवश्य उन्हें सक्रिय बनाकर संघर्ष के लिए प्रेरित करता है लेकिन इस संघर्ष को एक निश्चित दिशा या लक्ष्य नहीं मिल पाता यह एक अनियंत्रित और अनियमित प्रक्रिया से गुजरते हुए एक अनिश्चितता में अधरे में हाथ पैर मारना जैसा बन जाता है। फिर भी तात्कालिक रूप में जो सामर्थ्य स्वयं को बाहरी खतरों से बचाये रखने के लिए पशुओं को उस उत्तेज्यता के गुण से प्राप्त होती है और उन्हें सक्रिय बना देती है— वह अति महत्वपूर्ण है। इसी सन्दर्भ में कहा जा सकता है कि यह गुण चेतना का अल्प-विकसित रूप है। प्रारम्भिक अवस्था में मनुष्य में भी यही उत्तेज्यता प्रमुख थी परन्तु धीरे-धीरे उसकी चेतना का विकास होता गया है। शुरुआत की इंद्रिय-संवेदन की संकेत प्रणाली, जो पशु मस्तिष्क को सक्रिय बनाती है, के बार-बार घटित होने पर मनुष्य ने उसे एक 'अनुभव' के रूप में विकसित किया और यही अनुभव मस्तिष्क में बोध का रूप ग्रहण करता है। कालान्तर में पशुओं की संकेत प्रणाली के साथ-साथ मनुष्य की एक और संकेत प्रणाली 'भाषा' भी विकसित हुई। 'बोध' के बाद मस्तिष्क द्वारा सोचना-विचारना सम्भव हुआ। निश्चय ही यह भाषा और शारीरिक क्रियाशीलता के कारण हुआ और इस अतिरिक्त गुण ने मनुष्य को पशु से अलग कर दिया— 'मनुष्य मानस (चेतना) को पशु मानस से भिन्न बनाने वाली एक महत्वपूर्ण विशेषता — चिन्ता को जन्म श्रम और भाषा की बदौलत हुआ।

इस चिन्तन के अन्तर ने मनुष्य को विशेष शक्ति दी जिससे वह अपने बाह्य को इच्छानुकूल बदलने के लिए सोचने लगा और इसके प्रयत्न भी शुरू किया। जबकि पशुओं में सिर्फ बाह्य के अनुकूल ढल जाने की योग्यता ही महत्वपूर्ण बनी रही अतः उनका कार्यक्षेत्र सीमित ही रह गया। अज्ञेय ने इसी बात को ध्यान में रखते हुए मानव के कहत्व को सर्वोपरि मानते हुए पशुओं में 'संघर्ष' के अस्तित्व को ही नहीं माना। हालांकि यह मानव के कहत्व को अतिरजित रूप देने की आग्रही मानसिकता कही जा सकती है क्योंकि संघर्ष का भले ही अल्प विकसित रूप ही हो लेकिन पशुओं में इसके अस्तित्व से इन्कार नहीं किया जा सकता। इस सदर्भ में अज्ञेय का वक्तव्य है— मनुष्य विकास-क्रम का चरम बिन्दु है— इतर प्राणी अपने को प्रकृति के अनुकूल बदलते हैं पर मनुष्य अपने परिवेश को अपने अनुकूल बनाता है। इसी बात को दूसरी तरह बहकर उसके प्रासंगिक महत्व को तीव्र रूप से सामने लाया जा सकता है— इतर प्राणियों में संघर्ष नहीं होता, केवल मनुष्य में संघर्ष होता है।

इस विशद विवेचन के बाद सामाजिक चेतना का स्वरूप काफी स्पष्ट हो जाता है। हम निष्कर्ष रूप में कह सकते हैं कि सामाजिक चेतना एक विशिष्ट मानसिक गुण है जो निश्चय ही सजीव में अल्प विकसित या विकसित रूप में स्थित होती है और उन्हें एक निश्चित सक्रियता के लिए क्षमता देती है। अतः संघर्ष चेतना, वह मानसिक

विचार—सवेग है— 'जो विरोधी तत्वों के परस्पर उत्तेजनात्मक मौलिक प्रतिक्रियात्मक व्यवहार को नियंत्रित, नियोजित और समयित करत हुए उनमें किसी निश्चित सार्थक परिणाम, परिवर्तन और दिशा या लक्ष्य के प्रति सकल्पशील क्रियात्मक उत्पन्न करके, उन्हें सतत प्रयत्न के लिए प्रेरित करता रहता है। इस तरह सघर्ष चेतना एक विशिष्ट मानसिक विचार—शक्ति या क्षमता है जो निरन्तर सार्थक प्रयत्न से निश्चित लक्ष्य या परिणाम के प्रति प्रेरणात्मक वातावरण मस्तिष्क में बनाए रखती है जिससे कि क्रियात्मक को बल और दिशा प्राप्त होती है। यह क्रियात्मकता वस्तु, परिवेश, स्थिति, मूल्य आदि किन्हीं तत्वों के बीच उत्पन्न होकर उनमें एक विशेषत्व के प्रति आग्रह के कारण परिवर्तन की मूल इच्छा से प्रेरित होती है।

मुक्तिबोध जीवन—तथ्यों के कवि थे, ऐसे कवि जिसका कविता अपने युग और परिवेश की हर साँस, हर धडकन और हर सन्दर्भ को उसी पूर्णता से जीती रही। तमाम अन्तर्विरोधी, सघर्षों और त्रासदियों को झेलते हुए भी वह यही चाहते रहे कि भारत के प्रत्येक आदमी की जिन्दगी कुछ जीने लायक हो जावे, समाज—वर्ग—विषमता, शोषण, अत्याचार और जडत्व की गिरफ्त से छूटकर मुक्त होकर खुली हवा में साँस ले सके। उनके इसी सघर्ष और इससे जुड़ी कामना से ही उनका कविता का कथ्य जुड़ा हुआ है। कथ्य कथन मात्र नहीं होता। वह तो कवि का अपना प्रेष्य होता है, कवि की अनुभूति का संकेत होता है। इसके लिए रचनाकार

का कल्पना का सहारा लेकर अपनी अनुभूतियों का सम्मूर्तन करना पड़ता है। अतः कविता के अन्तर में छिपी कवि की भावसत्ता का शाब्दिक रूपान्तरण ही कथ्य कहलाता है। मुक्तिबोध के काव्य का भी अपना एक कथ्य है और वह कथ्य है— शोषण, अत्याचार, विषमता और पीड़ा से मुक्त, स्वस्थ व बन्धनहीन समाज का निर्माण व स्थापना। उन्होंने यह भी बताया है कि यह कार्य आत्म-संघर्ष, आत्मान्वेषण और आत्मसाक्षात्कार के सहारे ही सम्भव हो सकता है। उनके काव्य का प्रमुख कथ्य वह संघर्ष है जो आत्मसंघर्ष से बाह्यसंघर्ष की ओर बढ़ता हुआ एक मुक्त और वर्गहीन समाज की स्थापना से सम्बद्ध है। इस बढ़ने में ही अनेक प्रवृत्तियाँ उनके काव्य में अभिव्यक्त पायी गयी हैं। उनके काव्य की प्रमुख प्रवृत्तियों का विवेचन निम्न रूप में प्रस्तुत है—

व्यक्तिपरकता छायावाद की उल्लेखनीय प्रवृत्ति रही है। 'तार सप्तक' की अनेक कविताओं में भी यह व्यक्तिवादी स्वर मुखरित हुआ है। इसके अनेक सामाजिक और ऐतिहासिक कारण हैं। द्वितीय विश्व युद्ध के भयानक रक्तपात और नर-संहार ने मानव को जिस अनिश्चित और असुरक्षा के दरवाजे पर ला पटका वहाँ व्यक्तिपरकता से जुड़ने के अलावा और और कोई चारा नहीं था। वह अपने को तुच्छ और नगण्य समझने के लिए विवश हो गया था। इसके साथ वैज्ञानिक अन्वेषणों ने भी यह बता दिया कि — देश और काल अपने आप में कोई स्वतंत्र भौतिक वस्तु नहीं है, वे तो हमारी चेतना के विचार हैं। देश और काल की असीमता के बोध

से मनुष्य न केवल छोटा महसूस करने के लिए विवश हुआ अपितु उसके मानस में यह तथ्य भी घर कर गया कि वह कुछ नहीं है, नगण्य है। उनकी प्रारम्भिक कविताओं में हम इसी व्यक्तिपरकता को देख सकते हैं जो उनके कथ्य और शैली दोनों पर छायी हुई है—

मैं अपने से सम्मोहित, मन मेरा डूबा निज में ही।
मेरा ज्ञान उठा, निज में से, मार्ग निकला अपने से ही। — “अन्तर्दर्शन”

मुक्तिबोध की कुछेक कविताओं में इसी व्यक्ति व्यक्तिपरकता की प्रवृत्ति के कारण नैराश्य, कुण्ठा, धनीभूत, अवसाद और मनोऽनग्नता के चित्र भी उभरे हैं लेकिन कवि की यह विशेषता है कि वह एक सॉस में व्यक्तिवादिता का आभास देता है और दूसरे ही क्षण समाजोन्मुख हो जाता है। कारण आत्मशोधन की प्रवृत्ति और अपने को समग्र न मानना ही है—

याद रखो—

कभी अकेले में मुक्ति नहीं मिलती
यदि वह है तो सबके साथ ही। — “ब्रह्मराक्षस”

मुक्तिबोध अकेले में भटकते भी है और कभी—कभी हताश—निराश भी हो जाते हैं। अनेक बार उनकी लम्बी कविताओं में सूनेपन, टूटने, भटकन, अकेलापन, कुहासा और आन्तरिक हलचल के बिम्ब भी आये हैं किन्तु ये सभी चित्र आत्मशोधन की प्रक्रिया को पूर्ण बनाने के लिए हैं। निम्नलिखित पंक्तियों में अकेलापन और वैराग्य की अभिव्यंजना हुई है—

“मैं एकमात्र थमा आवेग/रूका हुआ एक जबरदस्त कार्यक्रम/मैं एक स्थगित हुआ अंगला अध्याय/अनिवार्य/आगे ढकेली गयी प्रतीक्षित/महत्वपूर्ण तिथि/ मैं एक शून्य में छटपटाता हुआ उद्देश्य।”

उपरोक्त पक्तियों में कवि अपने अकेलेपन में भी साफ कर रहा है कि— मैं रूका हुआ एक जबरदस्त कार्यक्रम/और शून्य में छटपटाता हुआ उद्देश्य हूँ। तात्पर्य यह है कि मुक्तिबोध निसर्ग होकर भी अपने भावी उद्देश्य के साथ है।

मुक्तिबोध हर हालत में समाज से सयुक्त है। यह सम्पृक्ति जन-सम्पृक्ति का ही पर्याय है। उन्होंने अपने युग के मानव की पीड़ाओं, असमर्थताओं और विडम्बनाओं को देखा भी था और स्वयं भोगा भी था। इसी से उनका काव्य युग से सघर्ष करते-करते जन-जन के अन्तःकरण और भौतिक मानसिक सघर्ष को प्रतिरूपित करता है। मुक्तिबोध ने एक जासूस की भँति मानव समाज से सम्बन्धित हर सन्दर्भ प्रत्येक घटना, पीड़ा तथा सगत-असगत स्थिति की करीब से जाच-पड़ताल की है इसलिए इनमें जन-जन की पीड़ा का इतिहास छिपा है और वह हुआ 'मैं' पूरे समाज व जनजीवन में विचार करके उसी तस्वीरें प्रस्तुत करता है। यही वजह है कि 'मैं' मात्र कवि नहीं है, पूरे समाज का 'मैं' है।

उनकी सामाजिक चेतना के गोलक में गांधी, तिलक—जैसे समाज सुधारकों के सिद्धान्त भी हैं, विभिन्न क्रान्तिधर्मों चेतना के गवाह प्रोसेसन आन्दोलन भी हैं। इन आन्दोलनों के सहारे ही कवि उस जनता

की छवि उभार सका है जो मर्दित और शोषित है। इस शोषण के शिकार जन समूह से मुक्तिबोध की निगाह सभी पर पड़ी है। चित्रकार, मूर्तिकार, कलाकार, कारखाने, धुओं भरी चिमनिया, अभिशप्त जिन्दगी जीते हुए लोग, शिशु, श्रमरत नर-नारी, कपड़े धोने वाली और पानी के वजनदार घड़े उठाती नारिया, लकड़ी बिनती माताए, हरिजन बस्ती की गन्दी गलिया, शेवर लेट और डाज के नीचे घुसकर गन्दे लिबास में काम करने वाले कारीगर, मिस्त्री, आफिस में तडातड टाइप करती लडकियाँ, पैसो के लिए कौमार्य दान देने वाली पोडसियाँ, सभ्यता का नकाब ओढ़े विकृत जिन्दगी जीने वाले इन्सान, दूध के लिए छटपटाती बच्चियाँ, डाकू, मृत्यु दल की शोभायात्रा में जरीदार ड्रेस पहले बैण्ड दल, प्रतिष्ठित पत्रकार मुरझाये सैनिक दल, प्रकाण्ड आलोचक कवि गायक, मन्त्री, उद्योगपति, पूँजीपति, लुटे-पिटे चेहरे वाले ढेर के ढेर लोग मुक्तिबोध की कविता में आकर कैद हो गये हैं। इन सभी दृश्यों और इनसे निर्मित परिवेश की — 'अन्धेरे में,' 'मुझे याद आते हैं,' 'चम्बल की घाटियाँ,' 'चाँद का मुँह टेढ़ा है,' 'ब्रम्हाराक्षस,' 'स्वप्न कथा,' 'मेरे लोग चकमक की चिनगारियाँ' आदि—अनेक कविताओं की राह से गुजरते हुए देखा जा सकता है। समकालीन परिवेश के ये चित्र मुक्तिबोध की यथार्थ परिदृश्यों का सर्जक अन्वेषक और कलाकार प्रमाणिक करते हैं। कवि द्वारा अकित समाज की अनगिनत तस्वीरों से कुछ चित्र प्रस्तुत हैं—

(1) “अचानक सनसनी भौचक/कि पैरो के तलो को काट खाती कौन—सी यह आग? भयानक, हाय अन्धादौर/जिन्दा छातियो पर और चेहरो पर/कदम रखकर चले है पर ———।”

(2) हॉ वहाँ एक गाव उठा/गरीबो का गाँव एक बिना गाँव/खतरनाक लूट—पाट आग डकैतियाँ/चम्बल की घाटियाँ/ वही कही मै भी हाय—हाय करते हुए/भाग चले लोगो मे भागता/ गठरी है सिर पर कन्धे पर बालक/फटे हुए अगौछे से बधी हुई/बच्ची है कसी पीठ पर/—————“चम्बल की घाटियाँ।”

(3) प्रत्येक चौरहे, दुराहे व राहो के मोड पर /सडक पर खडा हूँ/ कही आग लग गयी, छठी गोली चल गयी। सब चुप, साहित्यिक चुप और कविजन निर्वाक, चिन्तक, शिल्पकार, नर्तक चुप है। उनके ख्याल से यह सब गप है, मात्र किवदन्ती है। रक्तपायी वर्ग है नाभिनाल बद्ध थे सब लोग/समाचार पत्रो के पतियों के मुख—स्थूल/बौद्धिक वर्ग है क्रीतदास/किराये के विचार का उद्भास ——— “चौद का मुँह टेढा है।”

उपरोक्त उदाहरणो मे सामयिक परिवेश के न केवल चित्र है, अपितु मुक्तिबोध की आत्मानुभूतियो का सैलाब भी है। वह सैलाब जिसे देखने—दिखाने और भोगने के बाद कवि का अन्वेषक हर गली हर सडक, हर परिवेश और हर सन्दर्भ से जुडता हुआ हरेक चेहरे, चरित्र और हरेक गतिविधि को कविता में नक्श करता गया है। अपनी सामयिकता और

समाज ससक्ति के निरूपण क्रम में मुक्तिबोध ने वर्तमान परिवेश की सास्कृतिक मान्यता के तलघर में छिपे विद्रूप, गलित, लिजलिजे, दर्शक, त्रासदी, स्वार्थ गधित और बाहरी पालिस के भीतर छिपे रोग को अनावृत है कि वह मात्र यथार्थ को अभिव्यजित करने वाला कलाकार मात्र ही नहीं है अपितु दृष्टा-भोक्ता से आगे जाकर नये आयामों का स्रष्टा भी है। मात्र स्वप्नों के सहारे किसी भविष्य के चमकदार कपड़े को बुनने की लालसा उसके मन में नहीं है, वह तो कर्म प्रवृत्त है।

मुक्तिबोध एक वर्गरहित और शोषण मुक्त समाज का स्वप्न देखा करते थे। वे जानते थे कि मानवीय समाज, सस्कृति और जीवन दृष्टि को स्वस्थ जीवन मूल्यों से जोड़ना अनिवार्य है। इसके लिए व्यक्ति को आत्मसाक्षत्कार की गलतियों से गुजरना पड़ेगा, अपने स्वप्न सशोधन, परिशोधन करना पड़ेगा तभी वर्गहीन और शोषणहीन स्वस्थ समाज का ढाँचा खड़ा हो सकेगा। स्वार्थ सकीर्णता और भौतिक सुख-सुविधाओं के मतलब को हटाना पड़ेगा—समस्या एक। “मेरे सभ्य नगरों और सभी मानव सुखी, सुन्दर व शोषण-मुक्त कब होंगे?” मुक्तिबोध मानते हैं कि वर्गहीन समाज का निर्माण तभी सम्भव है, जीवन मूल्यों की प्रतिष्ठा का स्वप्न संस्कार होगा उस समय हम शोषण और स्वार्थ के हथियारों को छोड़ देंगे। कारण— “शोषण की अति मात्रा/स्वार्थ की सुख यात्रा/जब जब सम्पन्न हुयी। आत्मा से अर्थ भर गयी भर गयी सभ्यता।” वर्गहीन और शोषणहीन समाज की स्थापना के लिए कवि देर तक प्रतीक्षा नहीं करना

चाहता है और न ही उसे चुप होकर जीना काम है क्योंकि भूखे बालको के श्याम चेहरे उसे चकोटते रहते हैं, जगत की स्याह सडको पर मानव भविष्यत्, युद्ध मे रत तप्त मुख्य दिखायी देते रहते हैं— “जहाँ सूखे बबूलो की कटीली पात/भरती है हृदय मे धुन्ध — डूबा दुःख/ भूखे बालको के श्याम चेहरो के साथ/मैं भी घूमता हूँ शुष्क आती याद मेरे देश भारत की।”

इतना ही नही मुक्तिबोध ने वर्गहीन स्वस्थ सामाजिक मूल्यों की नीव पर निर्मित समाज की कल्पना मे उन सुविधाजीवियों और अवसरवादियों को बाधा माना है जो पूँजीवादी मनोवृत्ति की पूँछ पकडकर जीना चाहते हैं। जब तक ये अवसरवादी बदल नही जाते तब तक वर्गहीन समाज स्थापना का स्वप्न पूरा नही हो सकता। वह कहते हैं—

“वर्तमान समाज मे चल नही सकता। पूँजी से जुडा हुआ हृदय बदल नही सकता स्वातंत्र्य व्यक्ति का वॉदी/छल नही सकता/मुक्ति के मन को/जन को।”

मुक्तिबोध शोषण और अत्याचार की चक्की मे पिसते जन समाज के प्रति पर्याप्त सहानुभूतिशील थे। इसी प्रक्रिया मे इन्होने उस व्यवस्था का विरोध किया, उस मनोवृत्ति के प्रति घृणा प्रकट की जो दूसरो के रक्त पर जा रही है। इसी पर—रक्त जीवी व्यवस्था ने अपने प्रयत्नो से एक नपुंशक जमात खडी कर ली है जो अपने सुविधा के लिए उक्त व्यवस्था की हॉ में हॉ मिलाती रहती है। कवि ने पूँजी मनोवृत्ति का स्पष्ट

शब्दों में वर्णन किया है — “छोड़ो हाथ, केवल घृणा और दुर्गन्धों तेरी वह रेशमी सस्कृति अध/देती क्रोध मुझको खूब जलता क्रोध/तेरे रक्त में भी रक्त में भी सत्य का अवरोध/तेरे रक्त से भी घृणा आती तीव्र/तुझको तेज मिलती उमड़ आती शीघ्र/तू है मरण तू है रिक्त तू है व्यर्थ/तेरा हवस केवल एक तेरा अर्थ।”

मुक्तिबोध की आस्था का केन्द्र जन-मन है। असत्य और अत्याचार की काली करतूतों वाले इस व्यवस्थाधीश की सस्कृति कवि की दृष्टि में शोषण सस्कृति है। ‘नाश देवता’ कविता में जहाँ वह पूँजीवादियों को मिटाने पर तुला है, वही वह नयी जमीन पर नये साधारण मनुष्य को प्रतिष्ठित करने का आकांक्षी है। कारण—उसका लगाव जन साधारण से इतना अधिक है कि वह पूँजीवादी को सम्बोधित करते हुए कहता है— “मैं तुम लोगों से इतना दूर हूँ/तुम्हारी प्रेरणा में से मेरी प्रेरणाएँ इतनी भिन्न हैं कि जो तुम्हारे लिए विष है। मेरे लिए अन्न है।” मैं तुम लोगों/से इतना दूर हूँ। पूँजीवादी सभ्यता ने शहरी जीवन को चकाचौंध और शान-शौकत से तो भर दिया है किन्तु उसे खोखला और दोगला बना दिया है। पूँजीवादी के शोषण रूप का मुक्तिबोध ने बर्बर फौज के खूनी चेहरे, कंस के क्रूर चरित्र और यातुधान से उपमित किया है।

मार्क्सवादी चिन्तन की भूमिका पर जहाँ मुक्तिबोध का कवि सर्वहारा मजदूर वर्ग का अभिषेक सहानुभूति और करुणाजल से करता है वहीं उसे ऊँचा भी उठाना चाहता है। आर्थिक शोषण से उसे मुक्त भी

करना चाहता है। उन्होंने शोषक वृत्ति व उसका शिकार बने समाज का शब्दायन भर नहीं किया है। अपितु उन्हें अपनी आर्द्र सवेदना भी अर्पित की है। “चाद का मुह टेढ़ा है”, कवता में श्रमिक वर्ग के शोषण स्थान कारखाने का वातावरण का चित्र अंकित है तो हरिजन गलियों व पुलों के नीचे बहते गन्दे नालों के सहारे पड़े रहने वाले मानवों का संदर्भ की पूरी सहानुभूति के साथ चित्रित किया गया है—

“दूर—दूर मुफलिसों के टूटे—फूटे घरों/सुनहले चिराग जल उठते हैं। आधी—अधेरी शाम/ललाई में नहलायी जाकर पूरी झुक जाती है/थूहर के छुरमुटों से लसी हुई मेरी इस राह पर।”

“एकभूतपूर्व विद्रोही का आत्मकथन कविता में नौकरशाही व्यवस्था के माध्यम से शोषित सयुक्त परिवार की एक तस्वीर उभारी गयी है— “अजीब सयुक्त परिवार है। औरते व नौकर व मेहनतकश/अपने ही वृक्ष को/खुरदुरा वृक्ष धड़ मानकर/घिसती है घिसती है/ अपनी छाती पर जबरदस्ती/विषदती भावों का सर्वमुख/बहुएँ मुँहों से कूँछ कर आत्महत्या करती है।”

पूरी ईमानदारी से तैयार किये गये शोषितों के चित्रों में “मैं तुम लोगों से दूर हूँ” कविता का कनफटा टेढ़ा तेलिया लिबास पहने, शेरलेट, डॉज के नीचे लेटा हुआ आदमी भी है और शोषण के लिए जिम्मेदार होने की आत्मचेतना में अपराधी की भावना से पीड़ित वह शोषित मर्दित इन्सान भी है जो न खड़ा हो सकता है, न नाच सकता है किन्तु

फिर भी उसकी छाती रौदती जाती है। उसे जबरन अधेरे कमरो मे ले जाया जाता है और — “टूटे से स्टूल पर बिठाया गया हूँ/ शीश की हड्डी जा रही तोड़ी/लोहे की कील पर बडे/हथौडे पड रहे लगातार/ शीशता मोटा अस्थिकवच ही निकाल डाला/चुम्बक चमकदार पीठ पर यद्यपि/उखडे चर्म की कत्थई रक्ताक रेखाये उभरी।”

शोषितो और पीडितो के जीवन के मार्मिक बिम्ब प्रस्तुत करते हुए मुक्तिबोध ने अपने अनेक कविताओ मे शोषित शिशुओ नारिये के बिम्ब भी ईमानी शैली मे प्रस्तुत किया। ‘डूबता चाद कब डूबेगा’ कविता मे शोषित शिशु का चित्र है। नारी के शोषित अवस्था का चित्र भी अनेक रचनाओ मे मिलता है। कही वह वासना का शिकार बन बालात्कार का दश सह रही है, कही वह अपनी अभावग्रस्तता का शाप झेलती हुई उच्छृंखल समाज की वासना का शिकार बनाते है, जैसे — ‘ओ काव्यात्मक फणिधर’ कविता। इस प्रकार मुक्तिबोध ने अपनी कविताओ मे शोषित दलित वग्न के प्रति करुणा और सहानुभूति भी अर्पित की है और उन्ही के माध्यम से श्रम, कर्तव्य, आस्था और जिजीविषा का मूलमंत्र दिया है।

मानवीय वेदना से प्रेरित और परिचालित मानवतावादी कवि के रूप में मुक्तिबोध सामने आते है। उन्होंने समाज के सभी तबके के व्यक्तियों की गतिविधियो, भावनाओ और अभिलाषाओ को शहरी नजर से देखा था तथा मामूली-मामूली आदमी के आन्तरिक भावों को समझाने बूझाने वाले कवि थे। उनके सारे नाते-रिश्ते इन्ही सामान्य मानवों से था

और वे खुद चाहते थे कि इन्हीं के द्वारा उन्हें जाना-समझा जाय तथा उनकी कविताओं को आका जाय। वास्तव में उनकी निष्ठा सामान्य मानव के प्रति थी और वे समर्पित भी उसके लिए थे। वे लिखते हैं— “विशाल श्रमशीलता की जवित/मूर्तियों के चेहरे पर । झुलसी हुई आत्मा की अनगिन लकीरे/मुझे जकड़ लेती है अपने में अपना सा जानकर/बहुत पुरानी किसी निजी पहचान से। कवि का कहना है कि वे साधारण लोग ही मेरे हृदय से जुड़े हुए हैं और मेरी समस्त शब्द-सम्पदा और भाव-सम्पदा भी उन्हीं की है— उनके ही जीवन से सयुक्त है। मुझे याद आते हैं’ कविता में आयी गर्भवती नारी श्रमरती नारी और कर्मठ नारी का जो चित्र अलग-अलग कोणों से लिया गया है वह भी जन सामान्य के प्रति कवि की निष्ठा भावना का जो चित्र अलग-अलग कोणों से लिया गया है वह भी जन सामान्य के प्रति कवि की निष्ठा भावना को ही निरूपित करता है— “यदि श्रमशीला नारी का आत्मा/सब आभावों को सहकर/कष्टों को लात मार/निराशाएँ ठुकराए/किसी ध्रुव लक्ष्य परी/खिचती सी जाती है। जीवित रह सकता हूँ मैं भी तो वैसे ही।” इसी कविता में चित्रित ग्रामीण परिवेश में रास्ते पर आते जाते लट्ठधारी, बूढ़े पटेल बाबा/ ऊँचे से किसान दादा, दाढ़ीदार देहाती मुसलमान चाचा और माँ, बहने और बेटियाँ आदि सभी के प्रति कवि की निष्ठा और श्रद्धाभावना उमड़ पड़ी है। उसकी सभी को सलाम, राम-राम करने की इच्छा हो आयी है।

जनसाधारण से अपनी गहन ससिक्ति के कारण ही वे पूँजीवादी व्यवस्था से दूर बहुत देर अपने को अनुभव करते हैं। वे सामान्य मानव को पीडा, घुटन और निराशा को स्वीकार भी करते हैं और उससे मर्माहित भी होते हैं। 'एक साहित्यिक की डायरी' में उन्होंने इसकी स्वीकारोक्ति की है— 'मैं तो सिर्फ मेहनत पर, असाधारण मेहनत पर, उस मेहनत पर जो अपना पेट भी नहीं भर सकती, उस मेहनत पर जो बहुत सज्जन है, उस सहनीशील श्रम पर लिखने वाला हूँ। मैं उस श्रम का चित्रण करना चाहता हूँ जिसका बदला कभी नहीं मिलता और जिसे आये दिन आत्म बलिदान और त्याग की नसीहत दी जाती है। आप साहूकार हो या सरकार, मेरी तो उन्ही सामान्यजनों के साथ पटरी बैठती है और उन्ही के बदनसीब हाथों से गरीब दुनिया चलती है जो मुझ जैसे हैं" उदाहरणार्थ— "लेकिन दिल में वीरान खण्डहरो को धूप/और घने पेड़ों के साये मडराया करते हैं। जो बहुत कुरुर से/सिर्फ इन्सान होने की हैसियत रखते हैं। यही जनवादी चेतना और विश्वास-भावना मुक्तिबोध के कल्याण की केन्द्रीय चेतना है।

मुक्तिबोध की अनेक कविताओं में क्रान्तिप्रियता की अभिव्यक्ति हुयी है। "लकड़ी का बना रावण" "चौद का मुँह टेढ़ा है," "ओ काव्यात्मक फणिधर," "चमक की चिनगारियाँ," "शून्य और चम्बल की घाटी" आदि महत्वपूर्ण कविताओं में मुक्तिबोध की क्रान्ति चेतना कही प्रत्यक्ष और कही साकेतिक शैली में अभिव्यक्ति होती है। 'चम्बल की घाटी' कविता से ही

लीजिए। इसमें कवि ने शोषण प्रिय और सामन्तशाही के प्रतीक महाप्रभुओं के अत्याचार से मुक्ति के लिए समूहीकरण की बात कही है। कविता के अन्तिम पद तक पहुँचते-पहुँचते कवि ने अपेक्षित वर्ग-सघर्ष के स्वरूप को स्पष्ट करते हुए लिखा— “अपने ही दर्दों के/लुटेरे इलाकों में जोरदार/आज को गिरोह है/पीड़ित जनो को/जनसाधारण को उनकी ही वह है। पूर्ण विनाश अस्तित्व का चरम विकास है। इसलिए ओ दूषण आत्मन कट जाओ/टूट जाओ/टूटने से जो विस्फोट शब्द होगा। गूँजेगा जग भर/किन्तु अकेले की तुम्हारी ही वह सिर्फ नहीं होगी कहानी।”

चकमक की चिन्ता इस बात को लेकर है कि देश में हर पल, हर मोड़ और हर गलियारे में ‘हाय-हाय’ की जो करुण-वास ध्वनियाँ सुनाई दे रही हैं वे कब अग्नि-ज्वाला का समर्पित होती हुयी मानवीय भव्यता में बदलेगी? मुक्तिबोध ने अत्याचार की सरकार को बर्खास्त करने की मांग उठाते हुए एक सचेतन आन्दोलन का चित्रण किया है— “शहरी रास्तों पर भीड़ से मुठभेड़/जमकर पत्थरों की चीखती बारिश/व रायफल गोलियों के तेज नारंगी/धड़ाकों में उमड़ती आग की बौछार/उन पर प्यार आता है/जो मानव भविष्यतयुद्ध में रत है। जगत की स्याह सड़कों पर” इसी प्रकार ओ काव्यात्मक कणिधर कविता में अपने मणिधर की प्रकृति वाले काव्यात्मन से ‘मणिगण’ धारण के लिए कहता है। फणिधर समूह शक्ति का प्रतीक है। उपेक्षित जन की क्रान्ति चेतना जागृत होने पर भी यह समूह शक्ति एकत्र हो सकती है। जब कवि लिखता है। “ओ

नगाले/इन सब रगो को पियो, उन्हें विष मे परिणत/करके भीतर/भागो
 थर थर/भोगो जहरीला सवेदन/उससे अधिकाधिक उत्तेजित—अतिक्रमण
 हो। सूघते हुए बीरान/हवा/तुम स्वप्न देखते हुए/मनके मन में विश्लेषण
 करते हुए। झाड़ियो से गुजरो?” तो उसकी वर्ग—सघर्ष और क्रान्ति चेतना
 स्पष्ट हो जाती है। ‘लकड़ी का बना रावण’ मे ऐसे अहग्रस्त व्यक्तित्व का
 विश्लेषण है जो निस्सार और खोखलेपन का धनी होकर भी अपने को
 सर्व—तन्त्र—स्वतन्त्र समझता है। इस कविता मे आया— मै उस पूँजीवादी
 सस्कृति का प्रतिनिधि है जो ह्रासोन्मुखी है। अत इस सस्कृति के
 प्रतिनिधियो को भय है, आशका है कि कही हमारी स्वर्णिम अद्वितीय सत्ता
 को जनतन्त्री बानर धराशायी न करे। यह वजह है कि पूँजीवाद का प्रतीक
 “मै” अपने को असहाय और विवश पाता है और कहता है— “हाय हाय/
 उग्रतर हो रहा चेहरो का समुदाय/और कि भाग नहीं पाता मै/हिल नहीं
 पाता हूँ। मै मंत्र—कलित सा/भूमि मे सा/जड खडा हूँ/अब गिरा तब
 गिरा/इसी पल कि उस पल।” गडा “चाँद का मुँह टेढा है” अपनी समस्त
 अनुभूति और शरीर दृष्टि मे वर्ग सघर्षीय क्रान्ति का अभिव्यंजन है। इसी
 प्रकार पोस्टर भैस, अंधेरे मे, मशिलला—जैसी कविताए मुक्ति चेतना और
 वर्ग सघर्ष का बवाह बनकर आयी है। इस प्रकार मुक्तिबोध की विश्व दृष्टि
 द्वन्द्वात्मक भौतिकवादी है और जीवनादर्श है— सामाजिक आर्थिक परिवर्तन
 और उसकी वाहन जन क्रान्ति/इसी आदर्श के अनुकूल उनका काव्य जन
 चरित्र और रक्त प्लावित है ।

मुक्तिबोध इस बात से काफी चुभन महसूस करते थे कि वर्तमान समाज स्वार्थ, आडम्बर, अवसरवादिता और कृत्रिमता की वैसाखियों के सहारे जी रहा है। उन्हें इस बात की खासी तकलीफ थी कि अनुभवी विद्वान और शक्तिशाली होकर भी आदमी ने अपने ईमान के विरुद्ध चलने की ठान ली है? अवसरवादिता छन्द आधुनिकता है। उन्होंने स्वयं लिखा है— “आज शिक्षित मध्यवर्ग में जो स्वहित, स्वार्थ, स्वकल्याण की दौड़ मची हुयी है, ‘मारो खाओ, हाथ मत आओ’ का सिद्धान्त जो सक्रिय हो उठा है, उसके कारण कवियों का ध्यान केवल निज मन पर ही केन्द्रित हो जाता है।” भूल-गलती, अंधेरे में जैसे कविताएँ उनके इस कथन को प्रमाणित करती हैं। आज ऐसे लोगों को भी कमी नहीं है जो आधुनिकता का कवच पहन कर अपने को जन-संघर्ष से अलग रहे हैं और साज व्यापी भीषणता गरीबी, भूख, दमन, अन्याय से अपना दामन छुड़ाकर अपने-अपने दायरो में कैद हो गये हैं। इनकी प्रतिबद्धता किसी के प्रति नहीं है। वर्तमान सभ्यता की विसंगतियों और विरूपताओं से परिचित होने के कारण ही मुक्तिबोध ने छन्द आधुनिकता पर आक्रमण किया है। चोंद का मुँह टेढ़ा, चोंद और चोंदनी, डूबता चोंद कब डूबेगा— जैसी कविताओं में मानव की दानवी और विकृत आत्मा के अनेक स्केचेज हैं जो छन्द आधुनिकता व जीवनगत विसंगतियों को उभारते हैं। ‘बारह बजे रात’ कविता में अन्तर्राष्ट्रीय स्तर पर होने वाले शोषण तथा भ्रष्टाचार को निरूपित किया गया है। इसमें योरोपीय सभ्यता की अन्ध-अनुकरण वृत्ति, विलासी दृष्टि और विकृत मूल्यों की अर्थहीनता को उभारा है। मुझे याद आते हैं कविता में नागरिक सभ्यता के

खोखलेपन और ग्रामीण सस्कृति की अर्थवत्ता दोनो को मुक्तिबोध ने आमने-सामने रखकर प्रस्तुत किया है। उनके अनुसार नगरवासियों की सभ्यता बनावटी, आवरणयुक्त और अयथार्थ है। अतः विसर्ग है— “पाउडर में सफेद अथवा गुलाबी/छिपे बड़े-बड़े चेचक के दाग मुझे दीखते हैं/सभ्यता के चेहरे पर/सस्कृति के सुवासित आधुनिकतम वस्त्रों के/अन्दर का वासी वह/नग्न अतिबर्बर देह/सूखा हुआ रोगीला पजर मुझे दीखता है।” उनकी कविताओं में छन्द आधुनिकता और तत्पसूत विसर्गतियों का त्रासद शैली में भी अकन हुआ है और व्यंग शैली में इसलिए कही पूँजीवादी व्यवसाय पर व्यंग है, कही आधुनिक सभ्यता-सस्कृति पर व्यंग है तो कही मानव की विगलित विकृत चेतना पर जो मानवीय मूल्यों की स्वस्थता की बलि देकर विकसित हो रही है।

समकालीन जीवन बढ़ती हुयी विभिषिकाओं और विसर्गतियों को कवि ने तीखी-गहरी नजर से देखा और कहा— “आज के अभाव के वल्कल के उपवास के व परसों की मृत्यु के/दैन्य के महाअपमान के व क्षोभपूर्ण/भयंकर चिन्ता के उस पागल यथार्थ का दीखता पहाड़ स्याह।” वे अनुभव करते हैं कि स्वार्थ, अवसरवादिता और कृत्रिम मूल्यों के निरन्तर फैलते जाने के कारण मानव जीवन विसर्गतियों का पुंज बनता जा रहा है। स्वार्थोन्धता के कारण मनुष्य करुणाविहीन होता जा रहा है। इस पर तीखा व्यंग करते हुए कहते हैं — “लोक-हित पिता को घर से निकल दिया/जन-मन करुणा सी माँ को हंकाल दिया। स्वार्थों के रंग सियार

कुत्तो को पाल/लिया विवेक बघार डाला स्वार्थों के तेल में।" शुद्ध स्वार्थों के लिए अपनी आत्मा तक को बेचने वालों को देखकर मुक्तिबोध स्पष्ट शब्दों में कहते हैं— "उदरभरि अनात्म बन गये/भूतो की शादी में कनात से तन गये। किसी व्यभिचारी के बन गये विस्तर।" रक्तशोषी पूँजीपति वर्ग के क्रीतदासों पर चुभती शैली में व्यग करते हैं — "सब चुप, साहित्यिक चुप और कविजन निर्वाक/चिन्तक, शिल्पकार नर्तक चुप है/उनके ख्याल से यह सब गप है/मात्र किवदन्ती/रक्त पायी वर्ग से नाभिनाल बद्ध थे सब लोग/नपुसक भोग शिरा जालों में उलझे/बौद्धिक वर्ग है क्रीतदास/किराये के विचारों का उद्भास।" इस तरह मुक्तिबोध ने अपनी चेतन प्रज्ञा से छन्द आधुनिकता और जीवन—व्यापी कटुता, तिक्तता और विसर्गतियों को व्यग शैली में डालकर प्रस्तुत किया है।

मुक्तिबोध ने जीवन में अनेक त्रासदियों देखी थी अतएव वह मानने लगे थे कि जीवन का नाता करुण और वेदना से ही हो सकती है। विद्यानिवास मिश्र ने उचित ही लिखा है— "मुक्तिबोध मसीही चेतना के कवि नहीं हैं, दुःख उनके लिए प्रसाधन नहीं है, जीवन है। वे दुःख के सहारा नहीं दुःख में जीने वाले कवि हैं। दुःख भी उनके लिए सत्य है। इसलिए कि इस दुःख को समझने वाले वे अकेले चाहे हो, भोगने वाले अकेले ही नहीं हैं। उनका वेदना बोध न केवल गहरा है, अपितु व्यापक भी है। यही कारण है कि वे अपनी आत्मा में सत्चित वेदना को जलती हुई महसूस करते हैं— "पैसे से महसूस करता हूँ धरती का फैलाव/हाथों से

महसूस करता हूँ दुनिया/मस्तक अनुभव करता है आकाश/दिल में तडपता है अन्धेरे का अन्दाज/आत्मा में भीषण/सत् चित्त वेदना जल उठी, दहकी।

मुक्तिबोध ने अपनी वेदना को सत्-चित् वेदना कहा कि इसलिए कि वे सारे जहान की मुसीबतों, त्रासदियों और विसर्गतियों व विडम्बनाओं को अपने भीतर घटित होते देखते महसूस करते रहे। यही वजह है कि मुक्तिबोध ने सच्चाइयों का गला नहीं घोटा अपने दाहक से दाहकतम अनुभवों को छिपाया नहीं अपितु बेलाग और बेपर्दे शैली में कह दिया। उनकी वेदानुभूति न तो नकली है, न निस्तेज करने वाली और न आरोपित है। वेदना उनकी शक्ति है, प्रेरिका है। अतः वह घबराते नहीं क्योंकि वह अनुभव करते हैं— “जितना मैं लोगों के पाँवों को पारकर/बढ़ता हूँ आगे उतना ही पीछे मैं रहता हूँ अकेला/पश्चात् पद हूँ/ मेरे ही विक्षोभमशियों के लिए वे/मेरे ही विवेक रत्नों को लेकर/बढ़ रहे लोग अंधेरे में सोत्साह/किन्तु मैं अकेले/” अपने इस अकेलेपन में भी उनकी वेदना कुठ्रा नहीं है, विफलता नहीं है। उनकी वेदना परिणति है। उनका जीवन विषमता और संघर्षों की वैसाखियों के सहारे बीता। उनका पीड़ा जहाँ एक ओर जीवनव्यापी विसर्गतियों और विकृतियों से उत्पन्न हैं वही दूसरी ओर उनके मन में पले स्वपत्नी विफलता है जिसकी तरफ से वे जनजीवन को निर्माणकारी तथा आस्थामयी शक्तियों से जोड़ना चाहते थे। जब यह सम्भव न हुआ तो उनके काव्य में पीड़ित मन को बेचैनियों

अन्तर्दाह का रूप लेकर आयी। 'तारसप्तक' में उनकी स्वीकारोक्ति भी है—
 "मेरी ये कविताएँ अपना पथ ढूँढ़ने वाले बेचैन मन की ही अभिव्यक्ति हैं।"

ध्यान देने की बात यह है कि मुक्तिबोध के काव्य में अभिव्यक्त वेदना स्वनर भूत है, उधार ली हुयी नहीं। इसीलिए उनमें खारापन है और वह जीवानुभूतियों पर आधारित होने के कारण दमदार और यथार्थ है। डॉ० जोगलेकर के शब्दों में— "उपेक्षित पद—दलितों और शोषितों का कष्टमय जीवन कितना वेदनापूर्ण होता है इसका अनुभव स्वयं मुक्तिबोध ने किया था। इसलिए उनकी कविताओं में केवल मौखिक सहानुभूति मात्र अभिव्यक्त नहीं हुयी है। कवि का जीवन अपने जन सम्पर्क से, यथार्थवाद की भीषण हृदय विदारक परिस्थिति से और विषमता के दारुण प्रहारों से मर्माहत अवश्य हुआ है।" तात्पर्य यह है कि मानव जीवन की वास्तविकताओं की जमीन पर खड़े होकर मुक्तिबोध का मानस जिस पीड़ा, जलन और अन्तर्वेदना को भोगता हुआ अपने से जूझता रहा है उसकी तमाम जिस पीड़ा, जलन और अन्तर्वेदना को भोगता हुआ अपने से जूझता रहा है उसकी तमाम छटपटाहट—बेचैनी और अन्तर्वेदना उनकी कविताओं में अभिव्यक्त हुयी है। उदाहरण के लिए 'डूबता चांद कब डूबेगा' कविता की कुछ पक्तियाँ प्रस्तुत हैं—

अधियारे में दोनों के इन सुनसानों में/बिल्ली की, बाघों की
 आँखों सी चमक रही/ये राग—द्वेष ईर्ष्या—भय—मत्सर की आँखें/हरिया
 तुता की जहरीली नीली—नीली/ज्वालाकुत्सा की आँखों में।"

स्वयं भी मुक्तिबोध ने अपनी अन्तःसघर्षीय वेदना को सतचित वेदना कहा है लेकिन वेदना, कुठा, निराशा और निष्क्रियता को जन्म देने के बदले सकल्प शक्ति को विकसित करती प्रतीत होती है। कवि की यह वेदना आत्मदान की व्यर्थता की नही आत्मदान की अर्थचेष्टता की वेदना है— “जितना भी किया गया/उससे ज्यादा कर सकते थे/ज्याद कर सकते है।”

वेदना के सघन गहन कतार मे प्रवेश करके जिन्दगी की तहो मे प्रवेश किया था किन्तु इतने पर भी एक आस्था एक जिजीविषा और एक भविष्यधर्मी दृष्टि उनके पास हमेशा रही। तभी तो वह कह सके— “कोशिश करो/कोशिश करो/जीने की/जमीन मे गडकर भी।” कारण, निरन्तर वे उस चेहने की तलाश मे लग रहे जा आधुनिक सभ्यता और सन्त्रस्त जिन्दगी की कडी परतो के नीचे दब गया है। उन्होने यह समझा जरूर कि शून्य से धिरी पीडा ही सत्य है, दुःखों को क्रम ही सत्य है। शेष सब अवास्तव है, मिथ्या है। किन्तु इस पीडा से, इस दर्द से छटपटाते हुए भी वे अपनी आस्था को कायम रख सके। भविष्य के प्रति आस्था सद्योजात नवयुग के शिशु की आँखो मे तैरती स्वप्नकथा, मुक्तिबोध की चेतना से कभी लुप्त नही हुयी। उनकी आस्था अखण्ड है, जिजीविषा अनवरत और अदम्य है। असल मे मुक्तिबोध तो — “सुबह होगी कब/और/मुश्किल दूर होगी कब।” के आकांक्षी थे। यह ठीक है कि उन्होने मानव और उसके अन्तःकरण को पक्षघात ग्रस्त देखा था किन्तु वे यह कभी नही मान पाये

कि वह मिट गया है, वे उन्माद नहीं हुए। उन्हें विश्वास था कि इस अर्धमृत मान की चेतना का पुन जगाया जा सकता है, उसे जीवन शक्ति से जोड़ा जा सकता है। एक भूतपूर्व विद्राही का आत्मकथन कविता की जमीन यही है— “जमीन में गड़े देहों की खाक से/शरीर की मिट्टी से धूल से/खिलेंगे गुलाबी फूल।”

मुक्तिबोध के आस्थावाद में ही उनकी मानवतावादी दृष्टि निहित है। उनका मानवतावाद मात्र सहानुभूति तक ही सीमित नहीं है, वह तो मानव—मुक्ति तक फैल गया है। प्रत्येक मनु के पुत्र पर विश्वास करने वालों मुक्तिबोध ने तो कभी हारे, न थके, न कभी निराश ही हुए। वे एक ऐसे हिम्मतवर रचनाकार थे जो लड़ते—लड़ते कभी थके नहीं और जिन्होंने सदैव अपने ईश्वर पर विश्वास किया— स्नेह किया और भविष्य में आस्था रखी। उन्होंने स्वयं कहा है— “वास्तविक जीवन में अपनी कायरता, साहस—हीनता, अकर्मण्यता त्याग कर समाज में फैले अवसरवाद में मोर्चा लेते हुए मानवीय समस्याओं से दुःखानिभूत और करुणापन्न होकर उसे वास्तविक मानवीय जीवन के मूल्यों और आदर्शों के मार्ग चलना ही होगा। हो सकता है इस स्थिति में मर जाये और उसके नाम से रोने वाला भी कोई न हो लेकिन क्रुद्ध लोगों को इस तरह जमीन में गड़ना होगा ही। इस तैयारी के साथ, इस दम के साथ यदि हमारा नया कवि मूल्य व्यवस्था विकसित करते हुए मानव समस्या चित्रित करता है तो निःसन्देह वह युग परिवर्तन करने का श्रेय भागी होगा— भले ही उसे श्रेय मिले या न मिले।”

एक अन्तर्कथा शीर्षक कविता में एक श्रमशील नारी ज्ञानात्मक सवेदन के सहारे जिजीविषा को वाणी देता है— “चल इधर/बीन सूखी टहनी/सूखी डाले/भूरे डठल/पहचान अग्नि के अधिष्ठान/जा पहुँच स्वयं के मित्र में/कर अग्नि भिक्षा/लोगों से पड़ोसियों से मिल/चिलचिला रही है सड़के/व धूल है चेहरे पर/ चिलचिला रही बेशर्म दलिद्दर भीतर का/ पर सेमल का ऊँचा-ऊँचा वह रुधिर/सम्पन्न लाल फूलों को लेकर खड़ा हुआ/ शक्तियाँ प्रकाशित करता सा वह गहन प्रेम उसका कपाश रेशमकोकल मैं उसे देख जीवन पर मुग्ध हो रहा।”

मुक्तिबोध जल की शक्ति के प्रति पूरी तरह आस्थावान थे। कवि की यह आस्था अदम्य आस्था ही उसे संघर्ष करने की शक्ति और प्रेरणा देती है। मुक्तिबोध की कविता उन्हीं के शब्दों में कल होने वाली घटनाओं की कविता है। प्रश्न चिन्ह बौखला उठे, एक स्वप्न कथा जैसी—कविताओं में कवि की आस्था ही व्यजित है। जैसे— “वह जहाज/मोक्ष विद्रोह भरे सगठित विरोध का/साहसी समाज है। भीतर व बाहर के पूरे दलिद्दर से /मुक्ति की तलाश में/आगामी कल नहीं/आगत वह आज है।” निश्चय ही मुक्तिबोध तमाम संघर्षों, पीड़ाओं और त्रासद स्थितियों को झेलते हैं, किन्तु उनके आगे वे घुटने नहीं टेकते, अपितु पूरी ताकत और आस्थावान होकर जिजीविषा के साथ आगे बढ़ते हैं, पैरों से धरती का फैलाव महसूस करते हैं और हाथों से महसूस करते हैं दुनिया। कवि की आस्था इतनी गहरी है कि उसे अन्धकार में भी एक

आलोक किरण दिखाई देती है और दिशाएँ उजला आँचल पसारे दिखाई देती है परिणामतः वह महसूस करता है— “कुछ पलो बाल हिय मे प्रकाश सा होता है—/रास्ते पर रात होते हुए भी मन मे प्रातः/नहा—सा मैं उठता भव्य नव स्फूर्ति से भी/कभी दूर—दूर मुफलिसी के टूट—फूटे घरों मे सुनहले चिराग जल उठते हैं।”

यह चेतना उनकी आत्मा के आयतन मे कहीं गहरे समाये हुये है। वे सार्वजनिक वेदना व साधारण की पीडाओं को नजरअन्दाज नहीं कर सकते थे। इसलिए नित्य सूखे, डठल, सूखी डाले, टहनियाँ, खोजती हुई और सभ्यता के जंगल में अग्नि के कोष्ठ खोजने वाली आत्मा मे जीवत कवि की आस्था है। गर्भ की भार से झुकी होकर भी गृहस्थी चलाने के लिए कपडे धोती, मजदूरी करती, मुफलिसी के टूट—फूटे घरों में रहने वाले, लटरूधारी बूढ़े पटेल बाबा, किसान, दादा, दादी, धारी देहाती, मुसलमान चाचा बोझा उठाये आती जाती और बहने—बेटियों और सद्यजात शिशु को छोड़कर जाने वाली स्त्रियों की जो प्रतिमायेँ उनकी कविता मे मिलती है। उनके पीछे कवि की कल्याण कामना का ही प्रसार दिखाई देता है। मुझे याद आता है, चकमक की चिनगारियाँ, डूबता, चाँद कब डूबेगा, एक अन्तर्कथा आदि कविताओं मे लोक हितवादी चेतना की अच्छी अभिव्यक्ति है—

“नीचे उतरो, खुरदरा अन्धेरा सभी ओर/वह बड़ा तना, मोटी डाले। अधजले फिके कण्डे के राख/नीचे तल में/ वह पागल युवती

सोयी है। मैल दरिद्र स्त्री अस्त-व्यस्त/उसके बिखरे है बाल व स्तर लटका सा/ अनगिनत वासना-त्रस्ती का मन अटका सा/उनमे जो अश्रुखल था, विश्रुखल भी था/उसने काले पल मे इस स्त्री का गर्भ दिया। शोषिता व व्यभिचरिता आत्मा को पुत्र हुआ। स्तन मुँह मे डाल, मरा बालक उसकी झाई अब तक लेटी है पास उसकी परछाई। उसको मैने सपनो मे कई बार देखा है। जीने के पहले मेरी समस्याओ के हल/ओ नागराज/चुपचाप यहाँ से चल।”

वह देखता है कि सभ्यता के चेहरे पर पुते पाउडर की पतों के भीतर नग्न, बर्बर देह और रोगीला पंजर है और शोषण की सभ्यता के नियमानुसार बनी सस्कृति के तिलस्मी सिणह चक्रव्यूहो मे फँसे मानव के प्राण छटपटा रहे है। मानवीय संकट को वे परिस्थितियो का दबाव मानकर चले और संकट के बोध को परिवेश का दबाव स्वीकार ऐसा दबाव जिसमे वर्तमान को खा लिया है— “आज के अभाव के कल के उपवास के/वे परसो की मृत्यु के—/दैन्य के महाअपमान के व क्षोभ पूर्ण/भयंकर चिन्ता के उस पागल यथार्थ का/दीखता /पहाड स्याह।” मुक्तिबोध की यही लोकहित चेतना उनहें मानवतावाद से जोडती है। उनका सवेदनशील मन मात्र ग्लानि मे डूबकर नही रह गया है। अपितु वह तो समस्त मानवता की हितचिन्तक बनकर यह कहता है कि — “मेरे सभ्य नगरों और ग्रामों मे मानव सुखी सुन्दर व शोषण मुक्त कब होंगे।”

मुक्तिबोध का काव्य ससार अधिकांशतः दहशत भरा है। उसमें भयावहता व्यथा, अन्तर्व्यथा, संघर्ष, अन्तःसंघर्ष, यथार्थ और व्यवस्था के प्रति यथार्थ विद्रोह है तो किन्तु आस्था के धरातल पर। ऐसी मुक्तिबोध की कुछ कविताएँ हैं जो जिन्दगी की रागभावना से भी स्पर्शित हैं। जिन कविताओं में रागात्मक संवेदन है वे न तो जटिल हैं न लम्बी और न अन्तःसंघर्ष से बोझिल ही हैं। ये कवि हृदय में उद्वेलित रागभावना के सिन्धु में उठती हुयी स्वच्छ निर्मल और भावाकुल तरंग हैं। मुझे कदम-कदम पर एक मित्र के प्रति “अन्तःकरण का आयतन”—जैसी कविताओं में एक सहज मानवीय रागात्मक स्वर गूँजता सुनाई पड़ता है। मुक्तिबोध की अन्तरचेतना सामाजिक यथार्थ के जिस व्यापक परिवेश को उभारती है, उसकी जड़ों में प्रेम और सौन्दर्य को उससे भी। जैसे— मैरी छॉह सागर तरंगों पर जागती जाती/दिशाओं पर हलके पोंव/नाना देश दृश्यों में/अजाने प्रियतरो को मौन चरण स्पर्श/वह स्पर्श करती मुग्ध/वह अपने प्रियतरो के उगलते मुख को/मधुर एकान्त में पार/किन्हीं सवेदनात्मक ज्ञान अनुभव के/स्वयं के फल ताजे परिजात प्रदान करती है, अचानक मुग्ध आलिंगन/मनोहर बात, चर्चा वाद और विवाद/उनका अनुभवात्मक ज्ञान—सवेदना/समूची चेतना की आग पीती है/मनोहर दृश्य प्रस्तुतियों—गहन आत्मीयसंघनच्छाया/भाव्याशय अधरे वृक्ष के नीचे/सुगन्धित अकेलेपन में/खड़ी है सील तन दो चन्द्र रेखाएँ/स्वयं की चेतनाओं को मिलती है।”

मुक्तिबोध का समग्र काव्य आत्मसाक्षात्कार के सन्दर्भों को प्रस्तुत करता हुआ व्यक्ति के परिवार से सम्बन्धित यह /यह आत्मशोधन व्यक्तित्व का परिकरण आत्मद्वन्द्व, आत्मासाक्षात्कार और आत्मसत्य का अन्वेषण करके पूरा हुआ है। आत्मान्वेषण की प्रक्रिया ने ही मुक्तिबोध से कितनी ही कटु और कितनी ही यथार्थ बातें कहलायी हैं। कवि की अनुभूत मध्यवर्गीय व्यक्ति के अनुभवों की नींव पर खड़ी हुई है। उसमें उन्होंने दृश्य या प्रस्तुत को कम अदृश्य या अप्रस्तुत को अधिक देखा है। मेरे सहचर मित्र, “चकमक की चिनगारियाँ,” “अधरे में चम्बल की घाटियाँ,” “पता नहीं” “ब्रम्हराक्षस,” “दिमागी गृहाधकार” “कोओराग उटाग,” “एक अन्तर्कथा,” “एक स्वप्न कथा,” “भूल गलती” और “इस चौड़े ऊँचे टीले पर” आदि कविताओं में आत्मान्वेषण की प्रवृत्ति ही मुखरित हुयी है। “भूल-गलती” कविता में आत्मद्वन्द्व और आत्ममथन की वे स्थितियाँ निरूपित हुयी हैं जिनमें आत्मसाक्षात्कार तक पहुँचना होता है। कवि ने आत्मचेतन सम्पूर्णता के अन्वेषण को जन-जन के सन्दर्भ में जोड़कर प्रस्तुत किया है— “फिर वही यात्रा सुदूर की वही फिर भटकती हुई खोज भरपूर की/फिर वह आत्म चेतना अन्तःसम्भावना/जाने किन खतरों में जूझे जिन्दगी।” घने काले अधरे में लूट-पाट, छीना-झपटी, आपा, धापी, विवशता, व्यथा विक्षोभ के काले झरने में नहाती जिन्दगी और उसे भोगता हुआ सघर्ष क्रान्त मानव अपनी जिस जिन्दगी को काट रहा है, उसके बारे में कवि चिन्तातुर भी है और एक घुमक्कड़ अन्वेषक की तरह सोचता भी है और उनकी कलम सहज ही ये शब्द उगलने लगती हैं—“छाती में मधुमक्खी

का छत्ता फैला है। जो अकुलया/ओ देशतत्परा मधुमक्खी के दल के दल/रस मर्मज्ञाओ की सेना स्नेहान्वेषी/पर डक सतत तैयार/बुद्धि का नित सबल”

आत्मान्वेषण के दौरान अधूरी और सतही जिन्दगी के गर्म रास्तों पर चलते हुए मुक्तिबोध ने प्रायः पैरों के तलवों के काटती आग को कंधों को दबोचती बोझिल स्थितियों की ओर मानसिक यातना भागती जिन्दगी का जिया है। यह भयानकता, ये नश्वर चुभती परिस्थितियाँ, उनके मन में प्रतिक्रिया उत्पन्न करती है और वे एक दूसरे ही अनुभव से गुजरते दिखायी देते हैं— “जहाँ सूखे बबूलों की कटीली पोंत/भरती है हृदय में धुन्ध डूबा दुःख/भूखे बालकों के श्यामचेहरो के साथ/मैं भी घूमता हूँ शुष्क।”

मुक्तिबोध को फैंटेसी प्रिय रही है लेकिन जिन्दगी के अर्थ से अलग नहीं। वह एक परिदृश्य में बदलती रहती है और इस बदलाव का मूल्य है— बहुत बड़ा मूल्य। यह कारण है कि उनकी कविता मानस समस्याओं से पूरी तरह जुड़ी हुयी है। इस जुड़ने में ही कविता मानस द्वन्द्व और पीड़ा की राहों से होता हुआ सतत अन्वेषी बना रहा है। वे आत्मान्वेषण से आत्मविस्तार की ओर बढ़े हैं ? ‘ब्रह्मराक्षस’ कविता में भी व्यक्ति की भूमिका पर आत्मसंघर्ष की प्रस्तुति हुयी है। ब्रह्मराक्षस व्यक्ति की प्रबुद्ध चेतना का प्रतीक है। यह वह चेतना है जो अपने ज्ञान की पूर्णता के गर्व से युक्त है तभी तो वह पारम्परिक ज्ञान के निष्कर्षों को नहीं

व्यवस्था देने का दम भरती है। यही व्यक्तित्व जो ज्ञान-गर्व से युक्त है और विविध विचारको को मान्यताओं की व्याख्या में अपनी को निष्णात समझता है, आत्मसंघर्ष में फँस जाता है। आत्मोन्वेषण व आत्मसाक्षात्कार के लिए उसे जिन स्थितियों से गुजरना पड़ता है वे हैं— “खूब ऊँचा एक जीना सावला/उसकी अधेरी सीढ़ियाँ/वे एक आभ्यन्तर निराले लोक की/एक चढ़ना और उतरना/पुनः चढ़ना और लुढ़कना/मोच पैरो में/व छाती पर अनेक घाव/गहन किंचित सफलता/आदि भव्य असफलता/अतिरेकवादी पूर्णता की ये व्यथाएँ/बहुत ब्यारी हैं।” ‘ओराग उटॉग’ कविता में मनुष्य के निजी यथार्थ की प्रतिकृति है। इसमें आत्मोन्वेषण की प्रक्रिया दो स्तरों पर घटित होती एक गलत और अवांछित विवादों के स्तर पर दूसरे अपने भीतर छिपा हुआ असत्य शक्ति और विगलित शक्तियों की भयावहता को न सह पाने के कारण उत्पन्न स्तर पर— “हाय और न जान ले/कि नग्न और विद्रूप/असत्य सत्य का प्रतिरूप प्राकृत ओराग उटाग यह मुझमें छिपा हुआ है।”

मुक्तिबोध का काय आत्मोन्वेषण, आत्मपरिष्कार से होता हुआ अन्ततः व्यक्तित्वांतरण में जाकर सिमट गया है। वह आत्मपरिष्कार तक ही नहीं रुके है। उन्होंने तो व्यक्ति के सत्य को अन्य तक जन-मन में स्थानान्तरित कर दिया है। तार सप्तक के वक्तव्य में मुक्तिबोध ने अपनी इस प्रवृत्ति की ओर संकेत किया है— “मैं कलाकार की स्थानान्तरगामी प्रवृत्ति पर बहुत जोर देता हूँ। आज के वैविध्य उलझनों से भरे रंग-बिरंगे

जीवन को याद विशाल जीवन समुद्र की परिसीमा उसके तट प्रदेशों के भूखण्ड आँखों से ओट की रह जायगी। कला का केन्द्र व्यक्ति है पर उसी केन्द्र को अब दिशाव्यापी करने की आवश्यकता है।” स्थानान्तर गामी प्रवृत्ति का दूसरा रूप आत्म-विस्तार में दिखाई देता है। हय आत्मविस्तार ही कवि व्यक्तित्व को अन्य व्यक्तियों में विलय कर देता है। यह आत्मविस्तार व्यर्थ नहीं क्योंकि इसी से गुलाबी फूल गधित होते हैं व व्यक्ति अपने ‘स्व’ को सम्पूर्ण जगत में बिखरा देता है, अहम इदम में पर्यवसित हो जाता है, अह विगलित और विलुप्त हो गया है— “मुझे भ्रम होता है कि प्रत्येक वाणी में/महाकाव्य पीड़ा है। पल भी में सब में से गुजरना चाहता हूँ/ प्रत्येक डर में से तिर आना चाहता हूँ। इस तरह खुद ही का दिये-दिये फिरता हूँ।”

(आ) मुक्तिबोध की कला चेतना

गजानन माधव मुक्तिबोध ने अपने काव्य में अपनी कविता के केन्द्रीय तत्व को निखारते के लिए एक अनूठी व अद्भुत भाषा शिल्प, प्रतीक बिम्ब विधान एवं छंद मुक्त शैली का अभिनव प्रयोग किया है जो उनको अन्य कवियों से अलग स्थापित और रेखांकित करती है।

इनके काव्य की भाषा पढ़ने में जटिल और दुर्गम तो प्रतीत होती है लेकिन जिसने मुक्तिबोध के ऐतिहासिक परिवेश को समझा और पढ़ा है उसे उनकी शैली केवल बोधगम्य ही नहीं प्रतीत होती बल्कि पाठक को बाधती भी है। मुक्तिबोध के सामने सबसे बड़ा सवाल यह है कि वे अपनी चर्चित और लम्बी कविताओं जैसे 'अधरे में' 'चाद का मुँह टेढ़ा' 'ब्रह्मराक्षस' आदि में जो कुछ लिखना व कहना चाहते हैं वह उस अद्भुत भाषा शैली के बिना अधूरा रह जाता। मुक्तिबोध की मानसिक जटिलाताओं को अभिव्यक्त करने के लिए यह भाषा शिल्प व शब्द विधान अनिवार्य है जिसका इन्होंने प्रयोग किया है।

भाषा- वह पुल जिससे गुजरकर अनुभूत सत्य पाठक तक पहुँचता है। अतएव अभिव्यक्ति और संप्रेषण के एक मात्र माध्यम के रूप में भाषा को विशिष्ट महत्ता प्राप्त है। भाषा वह शक्ति है जो रचना स्तर पर एक ओर तो अपने भाव में आनुभूतिक संवेदना से जुड़कर उसे कथ्य का रूप प्रदान करती है और दूसरी ओर कथ्य संप्रेषण को कलात्मक

रचनाएँ प्रदान करती हैं। मुक्तिबोध के शब्दों में — “जीवानुभावों से जुड़ी हुई शब्द की अर्थ परम्परा के रूप में भाषा एक सामाजिक निधि है।” मुक्तिबोध की काव्य-भाषा में कवि के अनुभव को सप्रेष्य बनाने की अद्भुत शक्ति, वह जीवन के तथ्यों को उजागर प्रदान करने में समक्ष है और कवि मानस की जटिलताओं को सही रूपाकार प्रदान करने वाली है। उनकी भाषा में जो वैचित्र्य दिखाई देता है वह इसलिए है कि वे एक ओर तो जटिल और त्रासद अनुभवों से जूझ रहे थे और दूसरी ओर अभिव्यक्ति के सकट को भी महसूस कर रहे थे।

मुक्तिबोध का शिल्प अद्भुत है। उनमें जो प्रतीक रूपक, मानवीकरण और बिम्ब आये हैं, वे पारम्परिक भी हैं और नये अर्थों से सयुक्त भी हैं। कुछ प्रतीक और रूपक तो जाने-पहचाने हैं कूछेक के नये पुराने होकर भी नये अर्थों से युक्त हैं। ‘इस ऊँचे टीले पर’ कविता में चित्रित ‘मृत सुन्दरी’ उसे मानवात्मा का अर्थ लिए हुए हैं जा मर गया है — “बगले में कमरे/और कमरों के भीतर कमरे/परदे के पीछे/और बहुत सुन्दर एक चौड़े पलंग पर/मृत सुन्दरी लेटी है।” चम्बल की घाटी में चट्टान पर बैठे डाकू के लोमहर्षक कारगुजारियों के विवरण की कवि हमारा—ही जड़ी भूत रूप बताता है। बुराई दर बुराई करते हमारी आत्मा पथरा गयी है। हम ही अपने सबसे बड़े शत्रु हैं। वस्तुतः उनकी कविताओं का शिल्प फ्रैन्टेन्सी का शिल्प है। इसमें आये प्रतीक और बिम्ब यहाँ तक

कि शब्द भी अभिधात्मक अर्थ से अधिक व्यजनार्थ या प्रतीकार्थ रखते हैं। ये बिम्ब प्रतीत मुक्तिबोध की कविता के प्राण हैं।

मुक्तिबोध की भाषा उतनी ही ताजी और मौलिक है जितनी कि उनकी चिन्तन/अपनी और दूसरी भाषा के भेद भाव को मिटाकर अभिव्यक्ति के लिए आवश्यक—अंग्रेजी, संस्कृत, मराठी, उर्दू, आदि हर भाषा के चालू शब्द को अपना लिया गया है। लगता है कवि का शब्द विधान बड़ा ही/डेमोक्रेटिक है। शब्दों के प्रयोग में मुक्तिबोध बन्धन नहीं मानते हैं। वे व्याकरण की परवाह नहीं करते बल्कि व्याकरण का ही अपनी भाषा के रख-रखाव के लिए आमंत्रित करते हैं। कितने ही शब्द-प्रयोग कतने ही विशेषण, कितने ही मुहावरे ऐसे हैं जो मुक्तिबोध के हाथों में आकर अपना रूप बदल लेते हैं। इस बदलाव से कविता की सप्रेषणीयता बढ़ी ही है। जैसे—रक्तिम के लिए रक्तिकाल, अगारमय—अगारी, अधियारे—अधियाले, रुग्ण—रोगीला, धूमिल—धुमैला अचानक के लिए अचक आदि। विशेषणों के नये प्रयोग भी मिलते हैं। जैसे सर्द अंधेरा, प्यारी रोशनी, चहचहाती चिड़ियाँ आदि। विशेषणों में रंग को व्यक्त करने वाले विशेषणों के प्रति कवि का लगाव कविताओं में काफी फैलाव लिए हुए हैं। कही—कही तो एक ही सज्ञा के लिए दो—दो तीन—तीन विशेषण एक साथ रख दिये गये हैं। मुक्तिबोध की भाषा में गतिशीलता है भागवती सी लगती है। शब्द इतने तेज तर्रार हैं कि पाठक भी कई बार कारगर सिद्ध होते हैं। जैसे—जटपट आवाज चावो सी पड़ती सटर—पटर, धड—धडाम, अरराकर गिरना, खट—खटाहट आदि। शान्ति, नीरवता और रहस्यमय स्थिति के लिए भाषा क्रमशः शीतलता व

जिज्ञासा के कदमों से चलती हुई डरावनी स्थितियों के लिए सन्नाटा फैलाती हुई भय और आतंक का घेरा डालती चाहती है—

सामने है अंधियाला और
 स्याह उसी ताल पर सवलाई चोंदनी
 समय का घण्टाघर
 गगन में चुपचाप अनाकार खड़ा है।

‘ब्रह्मराक्षस’ कविता की निम्न पक्तियों की भाषा जहाँ वातावरण के निर्माण से सहायक हुयी है वही निम्न निर्माण की क्षमता से भी युक्त है—

शहर के उस खण्डहर की तरफ,
 परित्यक्त सूनी बावड़ी,
 के भीतरी ठंडे अंधेरे में,
 बसी गहराइयों जल की,
 सीढियों डूबी, जल की,
 उस पुराने घिरे पानी में।
 बावड़ी को घेर डाले खूब उलझी है।
 खड़े हैं मानै औदुम्बर
 व शांखों पर
 लटकते घुग्घुओ के घोंसले
 परिव्यक्त भूरे गाल

भाषा की बिम्ब-क्षमता और गतिशीलता के लिए निम्नलिखित एक ही उदाहरण यथेष्ट है जिसमें हर बिम्ब बनाता हुआ आगे बढ़ता गया है—

कगारो—कटानो पर सावधान सरक कर
 झरबेरी झुरमुट के पास थक बैठता कि
 देखता हूँ,
 झुरमुट में हलचल कौपती
 कोई साँप पहाड़ी से
 निकल कर भागता है लहरीली गति से,
 मानो मेरी कविता की कोई पॉत
 मुझसे ही भयभीत
 भाग जाना चाहती।

मुक्तिबोध कभी-कभी शब्दों के सग्रथन से ऐसा वातावरण तैयार कर देते हैं कि पाठक अनायास ही रहस्य रोमांच, और किसी अनजानी भूमिका पर पहुँच जाता है, अकस्मात् भौचक्का सा रहा जाता है और कुछ समय के लिए अपने को भी भूल जाता है। ऐसे स्थलों पर फैंटेन्सी प्रिय कवि विराट कल्पना का सहारा लेता है। फलतः वातावरण जिस रूप में मूर्तित हो उठता है, वह कवि की शब्द-संयोजन का कमाल है। जैसे-तालाब के आसपास में अधेरे में वन-वृक्ष/चमक-चमक उठते हैं। हरे-हरे अचानक/वृक्षों के शीश पर नाच-नाच उठती हैं बिजलियाँ/शाखाएँ डालियाँ झूमकर झपट कर/चीख कर एक दूसरे पर पटकती हैं सिर की अकस्मात्/वृक्षों के अधेरे में छिपी हुयी किसी एक/तिलस्मी खोह का शिला द्वार/खुलता है धड से।”

मुक्तिबोध के शब्द-संयोजन में संस्कृत, उर्दू, मराठी, अंग्रेजी, गुजराती आदि सभी भाषाओं के शब्दों का सगम दिखाई पड़ता है। यहाँ हर भाषा का शब्द दूसरी भाषा को अपने हमराज, हमसाया और हमसफर समझता है। यो उनकी भाषा मुख्यतया तात्सम्य प्रधान है लेकिन तद्भव, देशज तथा अन्य भाषाओं के शब्द भी प्रयुक्त मिलते हैं कि बानगी नीचे प्रस्तुत है—

तात्सम्य शब्द— प्रकोष्ठ, मंत्रोच्चर, स्थित, प्रज्ञ, जातवेदस, परिव्यक्त, आजानु बाहु, सहजोत्सर्गमयी, रुधिरस्नात, आत्मसविद, अनुमानित, मलिनता, प्रतिपल, अखण्ड, विगात, प्राक्तन, उद्भान्त, संवेदन प्रफुल्लित, कटकित, आत्मचेतन, अविवेकवादी, पूर्णता, अतिरेकवादी, शोधक,

विकृताकाय स्फटिक—प्रसाद, लक्ष—कक्ष, वनभूत, विशालाधर, अग्नि, काष्ठ, नागात्मन, ज्वलित, द्युति, प्रस्तरघन अकशायनी, ब्रणाहत, द्युति—प्रभा, स्नेहाश्लेष, अमावृत, सत, चिक्वैदना, बिरातशत, पुण्य, आन्दोलिता आदि। इनके अतिरिक्त भारतीय दर्शनशास्त्र, धर्मशास्त्र और न्यायशास्त्र से भी लिये गये हैं। विज्ञान के विभिन्न शब्दों से बने तत्सम शब्द भी मुक्तिबोधी की कविताओं में मिलते हैं— चुम्बकीय शक्तिमूल उद्जन, रासायनिक चिकित्सक, अणुपरमाणुओं का विस्तार और ज्यामितिक रेखा आदि। कहीं—कहीं दीर्घ सामाजिक पदावली का प्रयोग भी मुक्तिबोध ने खुलकर प्रयोग किया है। जैसे निज—ऐतिहासिक विवरण, नक्षत्र—तारक—ज्योतिर्लोक, शिशुनोदर, अन्वय—व्यतिरेक—प्रभाउपपत्ति सहित, तारक—द्युति—मडल आदि।

देशज एवं तद्भव शब्द— बावडी, कनेर, मुडेर, करौदी, पैठना, चूनरी, कजी, आँख, उलीचना, घिघियाती, खपैरल, थूहर, माटी, दलिदर, बिलम, बावने, बिचकना, सरगहा, झील, लौकती, चौन्हना, कोंधे, थापे आदि।

उर्दू फारसी के भेद— जिरह बख्तर, सलाम, जरूरत, बदनीयती, बेखौफ, मनसबदार, शाहीमुकाम, आदि।

अंग्रेजी के शब्द—शेरवलेट, प्रोसेशन, स्क्रीनिंग, थॉरिटी, सिक्रेटरी, मीटिंग, प्रोपेगैन्डा, आर्टिलरी, गैसलाइट, कैवेलरी डिसेक्शन, मार्शल लॉ, आक्सीजन आदि।

मराठी शब्द— नक्षे (नक्शे), नसीधार (नक्काशीदार), गजर, कंदील, दूर (बाढ), बास, हंकाळ दिया (निकाल दिया) आदि।

सच तो यह कि मुक्तिबोध के काव्य-सम्पदा में शब्द-सम्पदा का विशेष महत्व है। उनकी भाषा में गतिमानता को व्यक्त करने वाली शब्दावली के साथ-साथ अनुकरणामक शब्द योजना भी मिलती है। जैसे — बडबडाहट, चटपटाहट, धॉय, धॉय, हाय, हाय, थू-थू, सरसर, कॉव-कॉव, लुचलुची, पिचपिची, छि-छि हुआँ-हुआँ आदि। इनमें अधिकांश ध्वनिमूलक हैं। इस प्रकार अभिव्यक्ति के लिए विभिन्न भाषाओं के शब्द-योजना करके मुक्तिबोध ने अपनी भाषा को डिमोक्रैटिक बल दिया है।

कथ्य को सहज सप्रेष्य बनाने के उद्देश्य से मुक्तिबोध ने मुहावरो और कहावतों का भी प्रयोग किया है। जैसे— जमाना, सॉप का काटा, दिल की बस्ती उजाड़ना, सचाई की आँखें, मन टटोलना, अपना गरिमत करना, मछलियाँ फँसाना, जिन्दगी में झोल होना, बौद्धिक सींग निकलना, सिट्ठी-पिट्ठी गुम होना, दाँव उड़ाना आदि। भाषा को प्रभावी और शक्तिमान बनाने के लिए अनेक स्थलों पर कवि ने सूक्तियों का प्रयोग भी किया है। जैसे अब तो रास्ते ही रहते हैं। मुक्ति के राजदूत सस्ते हैं। शोषण को अतिमात्रा, दुनिया में कमाने के लिए कभी कोई फूल नहीं खिलता शोषण की अतिमात्रा स्वार्थों की सुखयात्रा, आत्मा से गया, मर गई सभ्यता आदि कवि की शैली में नाटकीयता, प्रसन्नता, जटिलता तो मिलती है, व्यंग्यशीलता भी भरपूर मिलती है। दिमागी गुहाधकार का औराग, ओटांग, चाँद का मुह टेढ़ा है। एक भूतपूर्व विद्रोही की आत्मकथन और एक स्वप्न कथा में व्यंग्यशैली का सफल प्रयोग हुआ है। व्यंग्यशैली के एकाध

उदाहरण प्रस्तुत है। पूँजीवादी सस्कृति के प्रतीक रूप में चॉदनी के लिए मुक्तिबोध कहते हैं—

बदमस्त कल्पना सी फैली थी रात भर,

सेक्स के कष्टों के कवियों की काम—सी।

अथवा आत्मालोचन के स्वर मे व्यग्य प्रस्तुत है—

स्फूर्तियाँ कहती है कि । मैं जो पुत्र हूँ उनका।

जब नहीं पहचान मे आता हूँ। लौट विदेशो मे।

अपने ही घर पर मैं इस तरह नवीन हूँ

इतना अधिक मौलिक हूँ— असल नहीं ।

वस्तुतः व्यग्यशैली मुक्तिबोध की भाषा मे जनजीवन के यथार्थ चित्रण और प्रेषण का सशक्त माध्यम बनकर आयी है। यो अधिकांश कविताओ को शैली सुनियोजित है जिससे कविताएँ व्यवस्थित हो गया है। कविताओ मे नाटकीयता और गतिशीलता पर्याप्त मात्रा मे है। मुक्तिबोध को किसी भी लम्बी कविता को ले लीजिए उसमे हर दम पाच पंक्तियों के बाद एक त्वरागतिशीलता दिखायी देगी। हर विराम के बाद नया सन्दर्भ और उससे निकलते विभिन्न सन्दर्भ पाठक के हृदय को छूते चलते है। उनके यहाँ एक सन्दर्भ निकलता, फिर दूसरा, फिर तीसरा सन्दर्भ ठीक वैसे ही जैसे एक बड़े सन्दूक मे दूसरा, तीसरा फिर चौथी सन्दूकची निकलती जाती है।

बिम्ब विधान— काव्य भाषा की श्रेष्ठता का प्रतिस्थापन बिम्ब—विधायनी और दैनिक जीवन की भाषा ही हो सकती है। जो कवि जितना अधिक जन भाषा का प्रयोग करेगा, जिसके शब्दों में जितनी

सम्पूर्ण क्षमता होगी, उतनी ही क्षमता उसके कथ्य में भी होगी। इस दृष्टि में मुक्तिबोध सफल है। उनमें बिम्बोद भावना की अपार क्षमता है। मुक्तिबोध के बिम्ब विराट, सश्लिष्ट औचित्यपूर्ण और यथार्थ परिदृश्य को उभारने के गुण से अधिक आकर्षक हो गये हैं। ये बिम्ब कहीं ऐन्द्रिय सवेदनो पर आधृत हैं कहीं अलकृति पर और यथार्थ जगत की छवियों को उद्घाटित करते हैं। इनमें गति है, आकर्षण है घनता है, विस्तार है और है वातावरण की मूर्तित करने की असीम शक्ति/प्रकृति, निर्मित बिम्बों में भी कवि भयानक और रहस्यमय परिवेश को प्रस्तुत कर सका है। 'ब्रह्मराक्षस' कविता की शुरु की पक्तियों इस दृष्टि से महत्वपूर्ण हैं— "शहर के उस ओर खण्डहर की तरह परिव्यक्त सूनी बावड़ी/के भीतरी/ठंडे अन्धेरे में/ बसी गोलइयाँ जल-की/ बावड़ी को घेरे/ डालें खूब उलझी है/ खडे हैं मौन औदुम्बर/व शाखों पर/लटकते घुग्घुओं के घोंसले/ पत्यिक्त भूरे गोल।" इस उद्धरण में आया बिम्ब बन गया है। आदिम जीवन-क्षेत्र के बिम्ब का प्रयोग भी कवि ने किया है। ब्रह्मराक्षस, अजगरी मेहराब वाला बूढ़ा बरगद भैरव, परिव्यक्त सूनी बावड़ी आदि उल्लेखनीय हैं इस दृष्टि में।

मुक्तिबोध के बिम्बों में विविधता है। जे जनजीवन, प्रकृति, सैनिक जीवन, गणित विज्ञान और तर्कशास्त्र सभी क्षेत्रों से उपकरण जुटाकर तैयार किये गये हैं। बिम्बों का यह वैविध्य—अन्धेरे में चम्बल की घाटियाँ, ब्रह्मराक्षस डूबता चोंद कब डूबेगा, एक स्वप्न कथा, चोंद का मुँह टेढ़ा है और चकमक की चिनगारियाँ जैसी कविताओं में बखूबी देखा जा सकता है। ऐन्द्रिय बिम्बों का प्रयोग कवि ने कुशलता से किया है। ध्वनि

स्पर्श घाण चाक्षुष और रग बिम्ब भी मुक्तिबोध के काव्य में पूरे रग रोगन के साथ आये हैं। नीचे कुछ उदाहरण प्रस्तुत हैं—

(i) “स्वय की ग्रीवा पर/फेरता हूँ हाथ कि/करता हूँ
महसूस/एकाएक गर्दन पर एक उगी हुयी/सघन ख्याल और/शब्दों पर
उगे हुए बाल तथा/वाक्यों में ओराग उटाग/बढ़ते हुए नाखून”— स्पर्श
सवेद्यबिम्ब।

(ii) “अजगरी मेहराब/मरे हुए जमानों की सगठित छायाओं
में/बसी हुई/सड़ी-बसी बास के लिए/फली है गली के/मुहाने में
चुपचाप।”— घ्राण सवेद्य बिम्ब।

(iii) “दूर-दूर मुफलिसी के घरों में सुनहलो चिराग जल
उठते हैं। आधी अन्धेरी शाम/ललाई में निलाई से नहाकर/पूरी झुक
जाती है”— रग सवेद्य बिम्ब

(iv) “रात के दो हैं/दूर-दूर जंगल में सियारों को हो हो।
पास-पास आती हुयी घहरासों गूँजती/किसी रेलगाड़ी के पहियों की
आवाज।”— श्रवण सवेद्य बिम्ब

दृश्याकन मानसिक ग्रन्थियों का अभियजन परिवेश की
यथार्थता और मनोभावों की अभिव्यजना के लिए मुक्तिबोध ने आकर्षक
किन्तु विचित्र बिम्बों की सृष्टि की है।

अलंकार विधान— अलंकारों का प्रयोग मुक्तिबोध ने अपनी
भाषा में अतिरिक्त प्रभावों के उत्पादन के लिए किया है वह भी अपनी
कविता के सौष्ठव बढ़ाने के लिए, नहीं प्रत्युत सहजता के साथ। उनके

अप्रस्तुत प्रमुख अलंकार हैं— उपमा, रूपक, उत्प्रेक्षा, मानवीकरण आदि।
उनकी भाषा में प्रयुक्त नवीन, प्रयोगशील तथा प्रगतिशील चेतन के वाहक
हैं जिनके कुछ उदाहरण प्रस्तुत हैं—

- (i) जेल के कपड़े सी फैली है चोंदनी।
- (ii) अम्बर के पलने से उतार रवि—राज पुत्र,
ढाँक कर सौवले कपड़ों में, रख दिया टोकरो में उसको,
रजनी रूपी पन्ना दाई, अपने से जन्मा चन्द्र पुत्र
फिर सुला गगन के पलने में चुपचाप टोकरी सिर पर रख
खिसक गयी।
- (iii) तिरछी गिरी रवि रश्मि के उड़ते हुए परमाणु जब,
तल तक पहुँचते हैं कभी,
तब ब्रह्मराक्षस, समझता है सूर्य ने झुककर
नमस्ते कर दिया।
- (iv) उद्विग्न भालो पर,
सितारे आसमानी छोर पर फैले पर, अनगित दशमलव से।
- (v) दुःख के रागों के तमगों सा पहना।
- (vi) शर्म से जलते हुए बल्बों के आस पास।
बेचैन ख्यालो के पंखों के कीड़े।
- (vii) श्याम आकाश में
संकेत भाषा—सी तारों की आँखें चमचमा रही हैं,
मेरा दिल ढिबरी सा टिमटिमा रहा है।

प्रतीक योजना— मुक्तिबोध की प्रतीक योजना सबसे अलग-अलग किया है यद्यपि उन्होंने पारस्परिक प्रतीको का भी प्रयोग किया है लेकिन अधिकांश प्रतीक अपने अर्थ के नये हैं। उनके प्रतीक शब्द वाक्य, पक्ति और शीर्षको तक में फैले हुए हैं। ऐतिहासिक, सांस्कृतिक, पौराणिक प्रतीको के अलावा वैज्ञानिक, दैनिक जीवन के प्रतीक, प्राकृतिक प्रतीक और मिथिकल अतीत से गृहीत प्रतीक की प्रचुरता मुक्तिबोधक के वाक्य का उल्लेखनीय पक्ष है। पौराणिक प्रतीको का बाहुल्य कवि के दिमाग में छाया हुआ है। जैसे— रावण, ब्रह्मराक्षस, ओराग आदि। रावण 'जलाया हुआ' काठव्य मुन है जडवात है। 'ब्रह्मराक्षस' हमारा अचेतन मन भी है और बौद्धिक चेतना भी। ओराग ओटाग हमारी अविकसित दुर्दमनीय पाशविक वृत्तियों का प्रतीक है। इसी प्रकार गांधी, तिलक, अक्षयवट, अर्जुन और शिवाजी भी प्रतीकवत प्रयुक्त हुए हैं जो आधुनिक सदर्भों में अपनी अर्थवत्ता प्रमाणित करते हैं। मुक्तिबोध की 'भूल-गलती' कविता में आया कैदी ईमानदार स्वतन्त्र चेतना और शोषण के विरुद्ध प्रतिबद्ध व्यक्तित्व का प्रतीक है, पता नहीं' कविता में आया बरगद परम्परा का प्रतीक है, 'चौद' पूँजीवाद शक्ति का 'भैरव', शोषित वर्ग की मानसिकता का 'कस', क्रूर और शोषक सत्ता पर 'पोस्टर' 'क्रान्तिधर्मिता का डूबता चौद' मृतप्राय पूँजीवादी व्यवस्था का स्याह पहाड़, संघर्षों का अंधेरा, मध्यवर्गीय संस्कारों की विवशता का समझौता, परस्ती और अवसरवादिता का तिलस्मी खोह मानसिक संघर्ष आकर हीन स्थान का 'चम्बल की घाटी, व्यवस्था की लूटपाट से शोषित जीवन का "इस्पात" शोषित वर्ग की श्रमशक्ति का

‘टीला’ आत्मविवेक का ‘बेबीलोन’ मृतप्राय राज्य व्यवस्था का, शून्य आन्तरिक खोखलेपन का, कमल लक्ष्य का, ‘शिशु’ शोषित मानवता का आत्मज सत्य और उत्तरदायित्व बोध सभी प्रतीकार्थ से युक्त होकर आया है। मुक्तिबोध का काव्य शिल्प उनकी मौलिक प्रतिमा का प्रमाण है। भाषा शैली बिम्ब निर्मात्री कल्पना प्रतीकान्वेषी वृत्ति और यथार्थपरक अप्रस्तुत योजना सभी पर उनकी छाप है।

मुक्तिबोध यथार्थ के चित्रकार जीवन की सगत असगत स्थितियों के दिग्दर्शक जनकवि थे। यह वह कवि था जो मूल्यहीनता, अमर्यादा, असयम और मानवीय आदर्शों के विरोधी तत्वों और रूपों से उत्पन्न उस सत्रास और मरी हुयी आवाज को भी सुन सजा जो स्वाधीनता के बाद के वर्षों में उभरी है। वे बराबर यह महसूस करते रहे कि जड़ीभूत दबावों को भार मनुष्य की छाती सहन नहीं कर सकती क्योंकि वे इतने वजनी, दमघोटू और भयावह हैं कि ‘चीख निकालना भी मुश्किल है/ और असम्भव है हिलना भी। उनकी कविताएँ मानव सभ्यता का इतिहास भी प्रस्तुत करते हैं और भारतीय जीवन के उस पक्ष को भी जिसमें वे स्वयं पिसते रहे।

(इ) सामाजिक चेतना और कला चेतना की

पारस्परिकता या सामंजस्य

कविता में जीवन का गहरा प्रवेश उसके भीतर हलचल और समझ पैदा करने का एक तरीका मुक्तिबोध ने पैदा किया। एक ओर उन्होंने कविता के रूप-विषयक संघर्ष पर बल दिया और कविता का नया सौन्दर्य-शास्त्र भी रचा, दूसरी ओर कविता को प्रचलित, पारस्परिक शब्दावली को नये अर्थ, नयी भंगिताये और तेवर दिये। जिन शब्दों की दार्शनिक, रहस्यवादी, व्यक्तिवादी अर्थ-स्थापनायें थी, उन्हें उन्होंने जीवन के व्यापक अर्थ-विस्तार से जोड़कर व्यक्तिवादियों की एकांगी, सीमित दृष्टि को चुनौती दी। 'आत्मपरक' जैसे — बहुप्रचलित शब्द को 'आत्मसंघर्ष' के रूप में प्रतिस्थापित किया। 'अंतरात्मा' के संबंध में कहा— 'मैं अपनी अंतरात्मा का पक्षधर हूँ और अपने जैसे अन्यो की अन्तरात्मा का भी पक्षधर हूँ। 'सोऽहम्' की दार्शनिक व्यापकता को उन्होंने सर्वहारा की पक्षधरता के औचित्य से जोड़ा और 'व्यक्ति-मन' की जगह आत्मा की 'महान, दुर्दम, विप्लवकारी' ज्ञानमूलक शक्ति को प्रतिष्ठित किया।¹ बिल्कुल इसी तरह मुक्तिबोध प्रगतिशील साहित्यकारों की इस मान्यता का निषेध करते हैं कि कविता में 'रूप' एक औपचारिक चीज है — वह रूप ओर कला को भी कविता के संघर्ष के भीतर लेते हैं और कविता में 'कलाबाजी' और 'सहज स्फूर्ति' अतिस्रोत, जैसी रूमानी धारणा को ध्वस्त करते हैं अगर एक श्रेष्ठ कविता 'संवेदनात्मक ज्ञान और ज्ञानात्मक संवेदना के तीव्रघात-प्रतिघात' से जन्मती है, तब एक प्रगतिशील कवि के लिए भी रूपसंबंधी सर्वनात्मक

सघर्ष क्यों जरूरी नहीं है? ये प्रश्न मुक्तिबोध की कविता उठाती है। दरअसल 'मुक्तिबोध' को दोहरा सघर्ष अनुभव और कला के नकली जीवन के विरुद्ध ही था। उनकी पुख्ता और कद्दावर कविताये इसी दोहरे सघर्ष की परिपक्वता का सम्मूर्तन है। 'उनका सौन्दर्यशास्त्र परजीवी नहीं है, बल्कि कविता की दोहरी आग में से स्वयं तरकर निकला है।' जाहिर है कि 'अधरे में' कविता इसी दोहरे सघर्ष की चरम परिणति है। उसमें कविता भी है और क्रान्ति भी और यह क्रान्ति शिल्प भाषा बिम्ब, प्रतीक, रूपक आदि के प्रयोगों में भी है। भाषा और शिल्प के संदर्भ में, बिम्बविधान और प्रतीक-योजना के संदर्भ में मुक्तिबोध जितना स्वीकार, परीक्षण, विश्लेषण और सक्रिय चोट करते हैं— उनकी पुरानी अवधारणाओं को, मोह को तोड़ते हैं, उतना ही वह उन्हें अपनी अदम्य जिजीविषा और जीवन में 'अपराजेय आस्था की जिन्दा तड़प' से नये-नये अर्थ-स्पन्दन और ऊर्जा प्रदान करते हैं। उनकी कविता काव्यभाषा, शिल्प और बिम्बों-प्रतीकों की बनी बनायी जमीन पर नहीं चलती, ठोस सार्थक और जीवन्त जमीन की तलाश करती हुयी आगे बढ़ती है। किसी भी प्रकार की जड़ता को उन्होंने स्वीकार नहीं किया है। नयी राहें खोजने के लिए 'आत्मसहार' और 'कविता का सहार' वह एक साथ करते हैं।

श्रीकान्त वर्मा के इस कथन का औचित्य 'अधरे में' को पढ़कर समझ में आता है कि 'कविता केवल रचना नहीं, ध्वंस भी।' कविता में भाषा के प्रश्नों और कर्तव्यों पर विचार 'तारसप्तक' से आरम्भ हुआ था और यह पहचाना गया था कि भाषा और अनुभव दो पृथक् चीजें नहीं हैं।

भाषा और अनुभव के अविभाज्य हो जाने के बाद ही कविता के प्रश्न शुरू होते हैं। पहली बार तारसप्तक के सम्पादकीय में अज्ञेय, मुक्तिबोध, नेमिचंद्र जैन भारतभूषण अग्रवाल ने कविता और मनुष्य से संबंधित शकाओं को, भाषा और मनुष्य से संबंधित बुनियादी प्रश्नों को उठाया था— बहुत से कवि तो नयी मुहावरे पर सेट ढाँचे पर रचना करने लगे लेकिन अकेले मुक्तिबोध कविता और मनुष्य, भाषा और मनुष्य के प्रश्नों से जूझते हुए कविता को 'नष्ट' करते रहे। "जब तक नयी कविता केवल संयोजन—धर्मी रही, तब तक मुक्तिबोध की प्रतिष्ठा एक भाषा—विरोधी कवि के रूप में रही। लेकिन जैसे ही भाषा ने करवट ली और यह तथ्य उभरकर आया कि आज की कविता के लिए संयोजन आवश्यक नहीं, बल्कि स्वयं भाषा और इस तरह कविता का सहारा जरूरी है, मुक्तिबोध की कविता अपने युग का सबसे प्रमाणिक स्वर हो गयी।"³ अन्य नये कवियों की तरह मुक्तिबोध भाषा का 'संस्कार' नहीं करते सहारा करते हैं।

सामान्यतः मुक्तिबोध की काव्यभाषा के सदर्भ में 'अजनबीपन', 'खुरदरापन', और मिली जुली असंगत भाषा की बात उठायी जाती रही है। लेकिन डॉ० बच्चन सिंह दो बातें स्पष्ट करते हैं— एक मुक्तिबोध की कविता तो जनवादी कविता है लेकिन कविता की भाषा जनवादी नहीं है। यह जरूरी नहीं है कि जनवादी भाषा से लिखी गयी कविता जनवादी ही हो।... कवि अपने भाषा की तलाश स्वयं करता है। दूसरी 'मुक्तिबोध' की भाषा में अजीब खुरदरापन है जो अपना अनुकर्ता नहीं पैदा करता पर मसृणता की रूमनियत से बचाता भी है। इसकी बहुत कुछ

जिम्मेदार उनकी अपनी मातृभाषा मराठी पर भी है। इसलिए इसे हिन्दी और मराठी का हाइब्रिड भी कहा जा सकता है। सभवतः ऐसी भाषा में जन-क्रान्ति की कर्कशता को रूपायित करना सम्भव है।⁴ यह सर्वविदित है कि मुक्तिबोध द्विभाषी थे। घर में मराठी और कविता में हिन्दी, यह एक ऐसा भाषिक द्वन्द्व था जो मुक्तिबोध के कवि-कर्म को उनके अन्य समकालीनों की तुलना में अधिक चुनौतीपूर्ण बना देता है। ××× मुक्तिबोध अपनी रचना-प्रक्रिया के दौरान अपनी द्विभाषिता का निषेध नहीं करते, बल्कि उसे एक विलक्षण, सृजनात्मक स्तर पर सक्रिय बनाये रखते हैं। प्रसिद्ध कवि केदारनाथ सिंह इस कथन से मुक्तिबोध की घर की भाषा और कविता की भाषा के द्वन्द्व की ओर उनकी पूरी कविता की बनावट पर उसके प्रभाव की चर्चा करते हुए पहचान लेने के बाद उनका स्थान रचनात्मक उत्तेजना ले लेती है। मुक्तिबोध की भाषा पर जहाँ उनके व्यक्तित्व की गहरी छाप है, वहीं उनकी दृष्टि और चिंतन के साथ-साथ उनके जीवनानुभवों और सवेदनों की भी। भाषा के आभिजात्य को तोड़कर सामाजिक चेतना को अधिक विश्वसनीय बनाने की प्रक्रिया में उन्होंने अंग्रेजी, मराठी, उर्दू, तत्सम-तद्भव शब्दों और ठेठ देशज शब्दों की ताकत से 'अभिव्यक्ति के खतरे' उठाये हैं। रोमांटिक अनुभूति के शब्द-जाल से निकालकर वह 'अंधेरे में' भाषा की चट्टानों, पठार, पहाड़, गलियों, भयानक अंधेरे, सन्नाटे, गुहा, ठंडी-बेतरतीब, डरावनी क्रूर, सच्चाइयों से टकराते हुए, उसके पुराने रूढ़ अर्थ काटते हुए उसकी पुनर्रचना करते हैं। डॉ० नामवर सिंह के अनुसार 'मुक्तिबोध की प्राणवान् काव्यभाषा उसके

प्राणवान, कथ्य की प्रतिध्वनि।' 'यह भाषा अनगढ़, बेडौल, खुरदरी लग सकती है लेकिन अपनी अर्थवत्ता में बड़ी जानदार है। सम्भवतः 'अनगढ़पन' और 'खुरदरेपन' की बात भी एक जमाने में प्रतिक्रियात्मक दृष्टि के कारण कही गयी थी। आज के सदर्भ में अब जब 'अंधेरे में' पढ़ी जाती है जो उसकी भीतरी ज्वलनशील ताकत पर ध्यान दिया जाता है और भाषा के प्रति मुक्तिबोध के विचारों पर ध्यान देना चाहिए। "कला के तीसरे क्षण में सृजन प्रक्रिया जोरों से गतिमान होती है। कलाकार को शब्द-साधना द्वारा नये-नये भाव और नये-नये अर्थ-स्वप्न मिलने लगती है। ××× भाषा फैंटेसी को काटती-छांटती है और इस प्रक्रिया के विपरीत फैंटेसी भाषा को सम्पन्न और समृद्ध भी करती है। उसमें नये अर्थ-अनुषंग कर देती है, शब्द को नये चित्र प्रदान करती है। इस प्रकार कवि भाषा का निर्माण करता है। जो कवि भाषा का निर्माण करता है, विकास करता है, वह निस्संदेह महान कवि।"⁵ आगे भी वह कहते हैं कि इस प्रकार कला के तीसरे क्षण में मूल द्वन्द्व है— भाषा और भाव के बीच। ××× यह द्वन्द्व अत्यन्त महत्वपूर्ण और सृजनशील है।

'अंधेरे में' कविता का आरम्भ और क्रमशः उसका विकास ही भाषा के निर्माण और विकास के साथ होता है— अभिव्यक्ति के तिलस्मी द्वारों को खोलता हुआ! क्रान्ति ज्वाला को प्रज्वलित करने वाले की मार्मिक पीड़ा को वह इस प्रकार व्यक्त करता है—

अनगिनत काली-काली हायफन-डैशों की लकीरों की हलचल

सब और विखराव

मैं अपने कमरे में यहाँ लेटा हुआ हूँ।

काले-काले शहतीर छत के

हृदय दबोचते।

यद्यपि ऑगन में नल जोर मारता,

का सवाल ही नहीं उठता, अद्भुत 'व्यजकता' है— 'अर्थ-स्पन्दन' है, अर्थ-विस्तार है। डॉ० नामवर सिंह ने इसी अर्थ-शक्ति की प्रशंसा करते हुए कहा है कि "सीधी सादी उक्ति भी कविता के नाटकीय सदर्थ में आधुनिक मानव की ऐतिहासिक बेचैनी का ध्वनित करती है।" इन पक्तियों के भीतर छिपा हुआ जो तनाव है वही उसे कविता बनाता है, टूटन की यह आशंका, समकालीन, मनुष्य का यह मानसिक तनाव, यह व्यग्रता ही उसे सामान्य कथन होने से बचाता है। वैसे भी 'कविता में कहने की आदत नहीं कह दूँ, वर्तमान समाज चल नहीं सकता'— कहने को दो टूक कथन है लेकिन दो टूक कहते हुए भी उसमें जो पीड़ा है, जो सच्चाई है— वह प्रभाव डालता है, केवल शब्दावली नहीं। इसलिए 'अधरे में' की काव्यभाषा पर विचार करने के लिए केवल उस पारम्परिक दृष्टि का होना एकदम बेमानी है जिसमें केवल यह गिनाया जाता है कि कवि की भाषा में कितने अंग्रेजी, संस्कृत, मराठी, बोलियों के शब्द हैं? या वह कितनी हिन्दी हैं, कितनी मराठी? अथवा एक असंगत कृत्रिम, जटिल भाषा है।

यह तो सही है कि मुक्तिबोध की समूची रचना-प्रक्रिया में उनके जन-संस्कार उनकी बहुत बड़ी शक्ति है— इसलिए वह तद्भव प्रयोग

अधिक करते हैं लेकिन डा० रामस्वरूप चतुर्वेदी के अनुसार ये तदभव प्रयोग खामोश हैं, वे अपनी तदभवता घोषित नहीं करते हैं।

खूब खखारती पानी की धारा।

किन्तु न शरीर में बल है

अँधेरे में गल रहा दिल यह।

यहाँ मार्मिक व्यापारों की जैसी शृंखला है— वैसी पूरी कविता में है— कहीं से भी, कहीं भी स्थल उठा ले— 'अवसाद और अवसन्नता का समस्त पराजित अनुभव प्रत्यक्ष हो उठता है।' कवि का शब्द—संसार, अभिव्यक्ति प्रतिदिन के अनुभव की है। आँगन का खखारता नल एक अवरोध पैदा करता उत्कृष्ट स्वर है, चेतावनी का, जीवन का स्वर। लेकिन अवसन्नता की आत्मघाती गिरफ्त से कवि छूट नहीं पाता है और इस 'अँधेरे में' दिल गलता रहता है। शरीर अशक्त है। इस प्रकार की दो विरोधी स्थितियों के चित्र और लय इस कविता में आद्यन्त है। उस अनुभूति को, बदलवाने को कवि एकाएक, 'अकस्मानत्' 'इतने में' और अब, 'सहसा', 'किन्तु' शब्दों के सार्थक— नाट्यात्मक प्रयोग से सम्प्रेषित करता है— नाटक और फिल्म की तरह कविता में दृश्य बदल जाते हैं। 'सीन' और चित्र बदल जाते हैं, अनुभव—संसार बदल जाता है और कविता की गति भी। 'अँधेरे में' ध्वनियों के बुलबुले उभरते हैं और शब्दों की लहरे छटपटाती हैं, लेकिन इस कविता में शब्दों से बनने वाले दृश्य—श्रव्य चित्र बार—बार छिन्न—भिन्न होते हैं, बार—बार बनते हैं जिसमें सीधी—सादी सपाट पंक्तियाँ आती हैं।

अब तक क्या किया

जीवन क्या जिया॥

ज्यादा लिया, और दिया बहुत-बहुत कम

मर गया देश, अरे जीवित रह गये तुम॥

और फिर बेचैन कवि का यह कथन—

क्या करूँ, किससे कहूँ,

कहाँ जाऊँ, दिल्ली या उज्जैन?

ये सभी पक्तियाँ सामान्य नहीं हैं— उनके पीछे पूरा इतिहास, दुर्घटना है, समकालीन अनुभव है, असगतियों के लिए मानवीय पीडा है। यहाँ नियति की स्वीकृति नहीं है— गहरी अन्दरूनी बेचैनी के जो निष्क्रिय नहीं बनाती, सक्रिय होने के लिए उत्तेजित करती है। यहाँ सीधे कथन या सपाट बनायी की जगह बाधित होती है और तब लगता है कि अपनी प्रतिज्ञा के बावजूद (कविता के कहने की आदत नहीं) कवि को कविता में 'कहना' पड़ता है दोनों भाषा—स्तर घुल-मिल सकते थे बशर्ते कवि में वक्तृत्व भाव इतना प्रबल न होता। मुक्तिबोध के यहाँ टुकड़ों में बड़ी सघन कविता है पर कवि के पसारे में उसका प्रभाव इतना प्रबल न होता। मुक्तिबोध के यहाँ टुकड़ों में बड़ी सघन कविता है पर कवि के पसारे में उसका प्रभाव कम हो जाता है। × × × मुक्तिबोध में यह प्रक्रिया ठीक ठीक न चल पाने का कारण उना अनियोजित वक्तृत्व है।⁶ यह कथन बहुत बहुत उपयुक्त नहीं है— भाषा के स्तर पर 'अधरे में' की सघनता उसकी समग्रता में और इस तथ्य को पहचानने से ही अनुभव किये जा सकते हैं कि उसमें भाषा के

अनेक स्तर हैं और वे पृथक् या टुकड़ों में नहीं हैं— सभी प्रकार और स्तर, एक दूसरे पर छाते हुए, एक दूसरे को ढेलते हुए, क्रिया—प्रतिक्रिया करते हुए, सम्पूर्ण आरोह—अवरोह, द्वन्द्व की, तनाव की भूमिका निभाते हुए कविता को 'तेजस्क्रिय' बनाते हैं, 'बल' देते हैं और काव्यभाषा का 'लावण्य' भी जो निराला में मिलता है। डॉ० नन्दकिशोर नवल के ये वाक्य भाषा की इस अनिवार्यता को पहचानते हैं— 'अंधेरे में' भयावह और शक्तिशाली एवं सुन्दर दुनिया का निर्माण नयी कविता की भाषा में संभव न था। स्वभावतः यह कविता भाषा की पूर्वप्रचलित प्रणाली को छोड़कर एक ऐसी भाषा में रची गयी है जो जितनी ही 'अकाव्यात्मक' है उतनी ही 'काव्यात्मक' भी।'⁷

निश्चय ही 'अंधेरे में' एक ओर सस्कृतनिष्ठ भाषा का ओज दृष्टिगत होता है—

कुहरे में सामने, रक्तलोक—स्नात—पुरुष एक, रहस्य साक्षात्॥

तेजोप्रभावमय उसका लालट देख,

मेरे अंग—अंग में अजीब एक थर—थर।

और वर्ण, दीप्त—दृग, सौम्य मुख

संभावित स्नेह—सा प्रिय रूप देखकर

विलक्षण शंका,

भव्य आजानुभुज देखते ही साक्षात्

गहन एक सन्देह।

ऐसे स्थल कविता में बार—बार नहीं आते बीच—बीच में कुछ शब्दों या वाक्यांशों में आते हैं। इसलिए ध्यान इस पर जाना चाहिए कि यहाँ कि

कवि भाषा का यह रूप क्यों ले रहा है? क्या 'कौन मनु' ? से सम्बन्ध होने के कारण? अथवा एक पूरा इतिहास सवेदना में जगाने के लिए? या उसकी भव्यता, तेज और रहस्यमय रूप की व्यजना और उसके प्रभाव के लिए? क्योंकि तुरन्त फिर अभिव्यक्ति और शब्द बदल जाते हैं कि—

किन्तु वह फटे हुए वस्त्र क्यों पहने है ?

— — — — —

रोटी उसे कौन पहुँचता है?

कौन पानी देता है ?

मुक्तिबोध 'फटेहाल' और 'प्रचण्ड शक्तिमान', 'घाव' और 'स्मित' से असंगतियों और विरोधों को विरोधी और क्रूर स्थितियों का भी बोध कराते हैं और यह बात पूरी कविता में है। उनकी भाषा 'अवसर अनवसर' 'प्रकट' होती रहती है और उससे 'तेजस्क्रिय मोटी-रत्न' बिखरते रहते हैं। 'रगीन फूलों से' उसका काम नहीं चलता।

किन्तु असन्तोष मुझको है गहरा,

शब्दाभिव्यक्ति — अभाव का संकेत।

काव्य—चमत्कार उतना ही रगीन

परन्तु ठंडा।

मेरे भी फूल हैं तेजस्क्रिय पर

अतिशय शीतल।

यह 'असतोष' और 'आवेग' होते हुए भी आवेग पर नियंत्रण काव्यभाषा में प्राण डालता है। सस्कृतनिष्ठा भाषा से बिल्कुल उल्टी भाषा, सरल भाषा का एक भिन्न स्तर जन-क्रानित के दृश्य में आता है—

मकानों की छत से

गाड़र कूद पड़े

धम से।

घूम उठे खम्भे

अचानक वेग से चल पड़े हवा में।

दादा का सोटा भी करता है दौंव-पेच

गगन में नाच रही कक्का की लाठी।

यह भाषा निराला की 'कुकुरमुत्ता' और 'नये पत्ते' की कई कविताओं की याद दिलाती है। यहाँ मुक्तिबोध ने न केवल जन-शक्ति की क्रियाशीलता की तीव्रता का अनुभव उन्हीं के जीवन के शब्दों मुहावरों से कराया है बल्कि ध्वनि, गति और लोक के चेतना के सूक्ष्म अकन की क्षमता और लय भी पैदा की है। सचमुच इन शब्दों के बीच में 'गगन' शब्द ध्यान आकृष्ट करता है। नन्दकिशोर नवल के अनुसार 'अंतिम पंक्ति के छायावादी' गगन का तो दिवाला ही निकल गया है। लेकिन प्रत्येक पंक्ति एक चित्र है। सरल भाषा के रूप में ऐसी समर्थ भाषा को अगर डॉ० रामविलास शर्मा 'लक्कडतोड़' भाषा कहते हैं तो यह निराधार है। इस भाषा का अध्ययन करने के लिए पूर्वाग्रहों और परम्पराओं से मुक्ति अपेक्षित है। 'प्रोसेशन के दृश्य के लिए जिस तरह के शब्दों, ध्वनियों लय और बाहरी भयावह

स्थितियों के बोध के साथ भाषा रची है उसे हम क्या कहेंगे? वहाँ संस्कृत शब्द तो हैं ही, अंग्रेजी के और बोलचाल के शब्द भी हैं। मुक्तिबोध ने जानबूझकर संस्कृत शब्दों के साथ 'विजातीय' शब्दों या 'विजातीय' शब्दों के साथ संस्कृत शब्दों को रखकर ओजस्वी चित्रों की सृष्टि की है।⁸ मुक्तिबोध की भाषा अनुभूति की संवेदना की भाषा है— एक लम्बी कविता में हर बदलाव को, हर स्थिति को वह भाषा की सम्पूर्ण संरचना से सम्प्रेषित कर लेते हैं— अप्रयास! लेकिन उसी के बीच वह जीवन के माधुर्य का, उस अत्यन्त कोमल संवेदनशील अनुभव की भी अभिव्यक्ति कर लेते हैं जो क्रान्ति की सृष्टि का एहसास, संस्पर्श देती है—

मैं उन सपनों को खोजता हूँ, आशय,

अर्थों की वेदना घिरती है मन में।

अजीब झमेला।

घूमता है मैं उन भावों के घावों के आस-पास

आत्मा में चमकीली प्यास भर गयी है।

जग पर दीखती है सुनहली तसवीरे मुझको

मानो कि कल रात किसी अनपेक्षित क्षण में ही सहसा

प्रेम कर लिया हो मनोहर मुख से

जीवन भर के लिए!!

मानो कि उस क्षण

अतिशय मृदु किन्हीं बाहों ने आकर

कस लिया था मुझको

उस स्वप्न-स्पर्श की, चुम्बन-घटना की याद आ रही है,
याद आ रही है॥

अज्ञात प्राणयिनी कौन थी, कौन थी?
कमरे में सुबह की धूप आ गयी है,
गैलरी में फैला में सुनहला रवि-छोर
क्या कोई प्रेमिका सचमुच मिलेगी?
हाय! यह वेदना स्नेह की गहरी
जाग गयी क्यों कर?

इस तरह के सवेदनशील स्वर कविता में कई बार आते हैं। कविता में 'महक-लहर' में सुगन्ध भी है किन्तु कोई छिपी वेदना-चिन्ता भी छटपटा रही है। निश्चय ही 'अधरे में' में पढ़ते समय भाषा पर कठिनता, सरलता, ओज-माधुर्य, संस्कृत-अंग्रेजी, हिन्दी और बोलियाँ, हिन्दी-मराठी, आदि गुणों या शब्दों की प्रधानता की प्राचीन, दृष्टि बिल्कुल अप्रासंगिक हो जाती है— मुक्तिबोध सभी प्रकार के शब्दों का 'बेहिचक' और 'जरूरी' प्रयोग करते हैं क्योंकि जहाँ 'प्रोसेशन' दृश्य को स्थापित किया है अथवा जहाँ 'स्क्रीनिंग करते मि० गुप्ता' ... का प्रसंग है वहाँ वे प्रयोग केवल 'नाटकीय शिल्प की सवादीय सहजता' के लिए ही नहीं कर रहे हैं— वह सब निरर्थक होता अगर उससे बेहद अमानवीय, कृत्रिम व्यवस्था का उसकी सवेदहीन, दासताभरी मनोवृत्ति का पर्दाफाश और कविता के भीतरी-मानवीय तनाव की अभिव्यक्ति नहीं होती।

भाषा और अभिव्यक्ति के स्तर पर 'अधरे मे' 'दृश्यालेख' जैसे कविता है। उसकी गयात्मकता उसका बहाव, उसकी सवादात्मकता, क्रियाशीलता और वातावरण उसमें 'नाटक' को जन्म देता है। बल्कि कविता में नाट्य की हरकत और तनाव ही उसकी भाषा और शिल्प की मूल प्रकृति और मौलिकता है— वही उसकी प्राणवत्ता और अद्भुत व्यजकता का कारण है। फैंटेसी के साथ यह शिल्प और भाषा की यह शक्ति इतनी अभिन्न है कि वह उसका अविभाज्य अंग, उसकी जरूरत बनी गयी है। एक ओर मुक्तिबोध की यह विशेषता है कि वह 'परस्पर विरोधी भाव—चित्रों का धूप—छाँह मेल, (नामवर सिंह) रचकर, विरुद्धों का सामजय' (रामचन्द्र शुक्ल) करके चलते हैं— विरोधों परिस्थितियाँ—दमन और क्रान्ति, सृष्टि—जागरण, विरोधी रंग, विरोधी लय—टोन, गतियाँ, विरोधी भाव, विरुद्ध क्रियाये सब साथ—साथ लेकर चलती है जो कविता में 'स्वत नाट्यात्मक सौन्दर्य' की सृष्टि करता है, क्योंकि विरोधी स्थितियों—कार्यों से उत्पन्न 'तनाव' ही नाटक की मुख्य भाषा है। 'अधकार है तो प्रकाश भी, सुगन्ध है तो बन्दूक की गोली भी, मानवीयता है तो अमानवीयता भी, पीडा है तो आस्था भी, 'विशिष्ट' जन है तो 'फटेहाल' जन भी, भय भी तो करुणा भी, फूलों के गुच्छे हैं तो रायफल भी, काव्यनायक है तो रहस्यमय पुरुष भी, वर्तमान है तो भविष्य भी, अभिव्यक्ति के खतरे हैं तो परिपूर्णावस्था की खोज भी, उसमें अगर कविता हैं, तो उपन्यास को तिलिस्म और नाटक का कार्य—व्यापार एवं पाठक—दर्शक सम्प्रेषण शक्ति भी, कहानी है तो इतिहास भी, आतंक है तो उसे तोड़ने—भेदने की विलक्षण ऊर्जा भी।

दूसरी विशेषता है कि मुक्तिबोध पाठक को एक दर्शक की तरह इस पूरी कविता के साथ लेते, अनुभव करते, प्रत्यक्ष दर्शन कराते हुए, बेचैन—उत्सुक—जिज्ञासु और अद्भुत लोक के जादुई रोमांच एवं क्रूर यथार्थ के कठोर सत्य और साथ—साथ क्रान्ति की जागरूक प्रक्रिया से साक्षात्कार कराते हुए चलते हैं, उसे छोड़ते नहीं बल्कि लगातार 'बिजली के झटके' से देते हैं। वैसे तो शमशेर ने लिखा है कि "इसमें लय, सूर और ताल की बारीकियाँ न ढूँढो। ये लिपियों की भावुकता नहीं, इनमें विचार गुनगुनाते हैं इनमें तस्वीरे बहुत ही जागे हुए होश की हैं। ××× इनका रोमान दर्दनाक है, और आज का है। अगर कविता में ऐसी कोई गाथा उभर—उभर उठे तो — कितनी भी लम्बी वह हो, अखरेगी नहीं।" दरअसल ये बातें भी 'अंधेरे में' पर हुई तात्कालिक प्रतिक्रियावादी दृष्टि के सदृश में कही गयी थी। लेकिन इतने वर्षों के अन्तराल के बाद अब यह कहना ठीक नहीं है क्योंकि 'अंधेरे में' में सुर, लय, ताल सब हैं और बहुत हैं— बस वहाँ वह 'संगीत' नहीं है जो कविता में चला आ रहा था पर 'उस संगीत' का स्थान नाटकीय लय, टोन और गति ने ले लिया है और 'अंधेरे में' जैसी कविता के लिए वही अपेक्षित भी था— द्वन्द्वात्मक संघर्ष के लिए प्रसाद ने 'प्रलय की छाया' और निराला के 'राम की शक्तिपूजा' में जिस 'नाट्य' के विलक्षण सौन्दर्य को लिया था, 'अंधेरे में' उसी का विकसित रूप है— अधिक स्वतंत्र, उन्मत्त और प्रत्यक्ष एवं अपना—सा । इस लम्बी कविता में अनेक सदृश हैं, अनेक दृश्य हैं— उस परिवर्तन का बोध मुक्तिबोध नाटकीय गति, हाव—भाव और भंगिमाओं से कराते हैं— इस अर्थ में यह हिन्दी की

अकेली मौलिक रचना है। इसलिए विष्णु खरे ने इसे 'स्तर-बहुल रचना' कहा है। कवि जैसे पूरी कविता में बदलते सदर्भों— दृश्यों का एहसास पाठक को अपने साथ लेकर चलत हुआ, प्रत्यक्ष दृष्टा बनाता हुआ, निरन्तर साक्षात्कार के लिए भागीदारी के लिए उत्सुक—विवश करता हुआ चलता है।

जिस खौफनाक ससार की सृष्टि करता हुआ कवि आरम्भ में ही एक जासूसी उपन्यास या फिल्म का वातावरण पैदा करता है। वह अद्भुत इसलिए है कि उस काव्यनायक को चक्कर लगाते किसी के पैरों की आवाज बार-बार ———बार-बार सुनायर जाती है और वह दीखता नारी और हृदय की धकधक ही उससे पूछती है— वह कौन? अभिनय की सारी भगिमाये पक्तियों में है और सर्वत्र है। ध्वनियों और प्रत्यक्षीकरण से उत्पन्न वातावरण भी साथ-साथ चलता है— अधेरा, प्रशान्त, जल लेकिन इसी अधेरे में कोई बड़ा चेहरा अपनी पहचान बताता है। तिलस्मी खोह का शिलाद्वार धड़ से खुलना, लाल मशाल एक रहस्य पुरुष का साक्षात् दीखना, सब भाषा की लय, टोन से उत्पन्न नाट्य है। अचेतन स्थिति में गिरा दिये जाने पर 'अरे हॉ, सॉकल ही रह-रह बजती है। द्वार पर कोई मेरी बात बताने के लिए ही बुलाता है। आधी रात इतने अँधेरे में कौन आया मिलने? यह वही है, जी हॉ। जो मुझसे तिलस्मी खोह में दिखा था। वह पुरुष जैसे जो कहता है— काव्यनायक का मध्यवर्गीय मन उससे कतराता है।—

कहता है— 'पार करो पर्वत—सन्धि के गहवर
 रस्सी के पुल पर चलपर
 दूर उस शिखर—कगार पर स्वय ही पहुँचा।
 अरे भई, मुझे नहीं चाहिए शिखरो की यात्रा
 मुझे डर लगता है ऊँचाइयो से
 बजने दो साँकल॥

ये केवल सवादात्मक पक्तियाँ नहीं हैं— इनमें जीवन यथार्थ की विषमताये, चुनौतियो, कमजोर मन का भय, भय से उत्पन्न उपेक्षा—भाव और उस सबकी क्रियात्मक, नाटकीय अभिव्यक्ति है और जब काव्यनायक दरवाजा खोलने लडाखडाता हुआ उठता है और अँधेरे के ओर छोर टटोल—टटोलकर आगे बढ़ता है तो लय बदलती है—

पैरो से महसूस करता है धरती का फैलाव,
 हाथो से महसूस करता हूँ दिशाये
 साँसो से अनुभव करता हूँ दुनिया
 मस्तक अनुभव करता है आकश
 दिल मे तडपता है अँधेरे का अन्दाज
 आँखे ये तथ्य को सूँघती सी लगती

अर्थ और अनुभूति की दृष्टि से यहाँ लय — परिवर्तन अनिवार्य अग है—
 ऐन्द्रिय—बोध स्वत. होता है और फिर नाटकीय क्रियायें—

चलता हूँ सँभल—सँभल कर
 द्वारा टटोलता,

जग-खायी, जमी हुयी, जबरन

चिटखनी हिलाकर

जोर लगा, दरवाजा खोलता,

झोंकता हूँ बाहर

लेकिन गहरा सन्नाटा, कुत्तो-सियारो की आवाजे और उसे अँधियो सून मे
चीख'

'वह चला गया है,

वह नहीं आयेगा, आयेगा ही नहीं

अब तेरे द्वार पर।

अपनी मन स्थिति की अभिव्यक्ति के लिए अकसर कवि शब्द, वाक्यांश को दोहराता है और उस दोहराने में 'बलघात' से ही, उच्चारण वैशिष्ट्य पैदा कर उसे सकेत, व्यजना और लय देता है। छन्द में ये 'नाटकीय लय' और 'लय द्वारा अर्थ-सृष्टि, अर्थ-विस्तार' 'अँधेरे में' की मौलिकता है और फिर सिविल लाइन्स। उसके साथ काल-बोध वातावरण और कविता में घनीभूत होता जाता। सघर्ष-आत्म और बाह्य-ओर फिर अचानक—

हाय! हाय! तौलस्ताय

कैसे मुझे दीख गए

× × × ×

और फिर प्रोसेशन जिसका एहसास कवि दूर बैण्ड की दबी हुयी क्रमागत तान-धुन, दीर्घ लहरियों से कराता है— यह तो 'एकाएक परिवर्तन के झटकों' से पाठक को निरन्तर 'सतर्क दर्शक' बनाने की प्रक्रिया है जा ब्रेख्त

के नाटको के तरह पाठक/दर्शक को सदैव सक्रिय आलोचक की तरह रखती है। फिर जुलूस को गैस लाइट पोंतो की बिन्दुए छिटकना और तब उस लाइट की निलाई में रंग बैण्ड दल के अपार्थिव चेहरे और उस मृत्यु-दल की शोभा-यात्रा में अनुभूत होना-कराना अद्भुत दृश्य है। जिस तरह 'राम की शक्ति पूजा' में निराला, शब्द सयोजन, भाषा की विलक्षण समायोजन शक्ति और ध्वन्यात्मक-लयात्मक सृष्टि से युद्ध के दृश्य को, उसकी पदचाप, तालबद्ध लय, चिड़ी, झुलसी, पथरायी, बिगड़ी, मानसिकता से भयावह चेहरे, उनके अस्त्र-शस्त्रों उसके पीछे छिपी विकृतियों और उसके दूरगामी अर्थों को व्यजित करता हुआ उस अपने में एक पूर्ण और स्वतंत्र, समकालीनता को व्यक्त दृश्य बना देते हैं और उसमें भी उस 'प्रोसेशन' को वह अकेला, शब्द-निर्भर नहीं छोड़ते, हस्तक्षेप करते हैं—

शायद मैंने उन्हें पहले कही तो भी देखा था

शायद उनमें मेरे कई परिचित॥

उनके पीछे यह क्या!!

जब इस 'परिचित' में साहित्यकार, पत्रकार, कवि, उद्योगपति, मंत्री, कुख्यात उस्ताद सब मिलते जाते हैं तो कवि की 'हाय, हाय!!' भी बेहद सार्थक हो जाती है। प्रोसेशन से जब सहसा क्रोध भरा शोर उठता है— 'मारो गोली, दागो रसाले को एकदम' क्रान्ति विरोधी, दमनकारी, प्रवृत्तियों को एक सशक्त, क्रोधविष्ट, गयात्मक, नाटकीय चित्र उपस्थित होता है— रास्ते पर भागदौड़, काव्यनायक पसीने से सरोबारे! फिर अचानक स्वप्न का टूटना। एक ओर काव्यनायक स्वयं-भोक्ता, द्रष्टा है— और पाठक को भी वह उस

‘भोक्तृत्व’, दर्शकत्व का भागीदार बनाता है। यह तो ‘बिजली के झटको—
सी याताना’ का अनुभव है— शब्दों में जीवित है—

हाय, हाय! मैंने उन्हें देख लिया नंगा,

इसकी मुझे और सजा मिलेगी।

जीवन की विसर्गतियाँ और उसकी प्रतिक्रिया दोनों एक साथ हैं और फिर
यह सोचते हैं कि—

यह सब क्या है ?

किसी जन-क्रान्ति के दमन-निमित्त यह

मार्शल लॉ है!!

भागता में दम छोड़,

घूम गया कई मोड़,

चौराहा दूर से ही दीखता,

× × × ×

हाँ वह रहता है सिरफिरा कोई एक।

किन्तु आज इस रात बात अजीब है।

वह जो सिफारिश है आज वह भी आत्मोद्बोधमय गीत गा रहा है
और कवि मन उछल पड़ता है—

खूब भई, खूब भई,

यानी क्रिया-प्रतिक्रिया का, कवि मानस के आनन्द, आश्चर्य, भय हताशा का
सवादात्मक स्वर, इस कविता की छन्द-रचना के, काव्यशिल्प का विलक्षण
प्रयोग है। ‘अब तक क्या किया, जीवन क्या जिया, मर गया देश, अरे

जीवित रह गये तुम'— इन पक्तियों का आत्मर्भतर्सना, उद्बोधन, विडम्बना, विसर्गति, के सकेत में बार-बार प्रयोग किया गया है जिससे पूरा नाट्यात्मक द्वन्द्व पैदा होता है।

क्यां करूँ, किससे कहूँ,

कहाँ जाऊँ, दिल्ली या उज्जैन।

ये पक्तियाँ व्यञ्जकता में भी अपूर्व हैं ही—एक टुकड़े में काव्यनायक की मन स्थिति, क्षत-प्रतिक्षण की प्रतिक्रियाएँ, अन्तर्द्वन्द्व बेचैनी की अभिनयात्मक स्वर-भंगिमाएँ बनती जाती हैं। और फिर—

हाय, हाय।

उसने भी यह क्या गा दिया,

यह उसने क्या नया ला दिया

प्रत्यक्ष

मैं खड़ा हो गया खुद ही के सामने

निज की ही घन छाया—मूर्ति सा गहरा

होने लगी बहस औ

लगने लगे परस्पर तमाचे

छि. पागलपन है,

वृथा आलोचन है।

छाया—मूर्ति से बहस, परस्पर तमाचे सभी कुछ नाटकीय भंगिमा क्या दृश्य का प्रतिरूप है। इस 'चक्र' और 'द्वन्द्व' और छटपटाहट के बीच बाहरी और

भीतरी दुनियाँ के अन्दर घटित क्रियाओ-घटनाओ के बीच कविता विकसित होती है।

एकाएक मुझे मान।।

पीछे से किसी अजनबी ने

कन्धे पर रखा हाथ।

चौकता मैं भयानक

एकाएक थर थर रेंग गयी सिर तक

नही, नही।

अगिक चेष्टाओ, प्रत्यक्ष अनुभूति और सात्विक भावों का, अनुभावों का बेहद हरकत-भरी भाषा में चित्रण है। 'भागता मैं दम छोड़, घूम गया कई मोड़।।' की पुनरावृत्ति सामान्य नहीं है- जितनी ही साकेतिक और अर्थयुक्त है जन-क्रान्ति के संघर्ष के संदर्भ में उतनी ही नाटकीय, लयपूर्ण और क्रियात्मकता से भरी।' उससे तनाव और जिजीविषा विकसित, प्रतिबिम्बित होती है- आवेग और तेज के साथ-

भागता हूँ दम छोड़

घूम गया कई मोड़।

धुँधले-से आकर कहीं-कहीं दीखते

भय के? या घर के? कह नहीं सकता

× × × × × ×

कोई मुझे खींचता है रास्ते के बीच ही।

जादू से बँधा हुआ चल पड़ा उस ओर।

भीतरी दुनियाँ के अन्दर घटित क्रियाओ-घटनाओ के बीच कविता विकसित होती है।

एकाएक मुझे मान।।

पीछे से किसी अजनबी ने

कन्धे पर रखा हाथ।

चौकता मैं भयानक

एकाएक थर थर रेंग गयी सिर तक

नहीं, नहीं।

अंगिक चेष्टाओ, प्रत्यक्ष अनुभूति और सात्विक भावों का, अनुभावों का बेहद हरकत-भरी भाषा में चित्रण है। 'भागता मैं दम छोड़, घूम गया कई मोड़।। की पुनरावृत्ति सामान्य नहीं है— जितनी ही साकेतिक और अर्थयुक्त है जन-क्रान्ति के संघर्ष के सदर्भ में उतनी ही नाटकीय, लयपूर्ण और क्रियात्मकता से भरी।' उससे तनाव और जिजीविषा विकसित, प्रतिबिम्बित होती है— आवेग और तेज के साथ—

भागता हूँ दम छोड़

घूम गया कई मोड़।

धुंधले-से आकर कहीं-कहीं दीखते

भय के? या घर के? कह नहीं सकता

× × × × × ×

कोई मुझे खींचता है रास्ते के बीच ही।

जादू से बँधा हुआ चल पड़ा उस ओर।

और तिलक की मूर्ति को देखते ही मूर्ति का हिलना 'सब ओर चिगारियों
गिरना,' 'अरे अरे यह क्या!!' फिर उनके मस्तक से खून टपकता देखकर
बेतहाशा चिल्ला पडना—

हाय, हाय, पित पित ओ,

चिन्ता मे इतने मे उलझो

हम अभी जिन्दा है जिन्दा

चिन्ता क्या है,

काव्यनायक से केवल यह नही कहलाया कि 'हम अभी जिन्दा है। पर
दोबारा' जिन्दा शब्द—प्रयोग से आशा—विश्वास भी पैदा किया और 'उच्चरित
ध्वनि' और नाटकीय भगिमा भी। यह बातचीत की भाषा को टोन है। इतने
मे छाती मे भीतर ठक—ठक सिर मे धड—धड निजत्व छीले जाने का
अनुभव अद्भुत। बन्दूक की धॉय—धॉय ने आसमान कँपाया तो काव्यनायक
के पैरो मे गति भी दी। बन्दूक की धॉय—धॉय ने आसमान कँपाया तो
काव्यनायक के पैरो मे गति भी दी। अन्तत थककर बैठने, सोचने—विचारने
पर रोने की पतली—सी आवाज का सूने—मे कौपना, गांधी जी को देखने
का सारा दृश्य अत्य प्रभावशाली है— आंशका, जिज्ञासा, विस्मय, वेदना,
करुणा की उस अनुभूति मे उसे गांधी के शब्द से लगते हैं—

'भाग जा, हट जा

हम है गुजरे हुए जमाने के चेहरे

आगे तू बढ जा।'

प्रायः दो के बीच टकराव, सवाद—कभी मूर्त कभी अमूर्त चलता है और भार और एक्शन से भरकर—

नाक पर चश्मा, हाथ में डण्डा

कन्धे पर बोरा, बाँह में बच्चा।

पूरा रेखाचित्र! और लोक की लय में बँधा। फिर वह पूरा शिशु—प्रसंग! अद्भुत आश्चर्य से, ममता स्नेह से, भविष्य की कल्पना से, कर्म से, दायित्व से भरा! शिशु का रोना, उसे चुपाने के सारे प्रयत्न दृश्यात्मक हैं और सतत प्रयास को, कर्मशीलता को स्थापित करते हैं। और जब वह शिशु सूरजमुखी फूल—गुच्छे में बदल जाता है तो—

भई वाह, यह खूब ॥

और फिर — मैं बढ रहा हूँ

कन्धे पर फूलों के लम्बे वे गुच्छे

क्या हुए, कहाँ गये ?

ओ हो!

बन्दूक आ गयी

वाह वा !!

वजनदार रायफल,

भई खूब!!

स्थिति परिवर्तन के साथ—साथ व्यंग—उपहास, बातचीत का लहजा और उस मारक स्थिति में रस लेने काव्यमय—नाट्यमय भंगिमा देखते ही बनती है। सारी हरकत और एहसास 'शब्द' में है। सचमुच इस भाषा की उकनी

खोज 'जीवन-पद्धति की खोज' है— यह खोज सामाजिक—सांस्कृतिक प्रक्रिया से जुड़ी हुई है। एकान्त—प्रिय कलाकार की मृत्यु का दृश्य अनुभव और भाषा अभिव्यक्ति का मार्मिक उदाहरण है। रामस्वरूप चतुर्वेदी कविता की रचनात्मक ईमानदारी पर बात करते हुए कहते हैं कि 'मुक्तिबोध की रचना हर क्षण बेचैनी और ऐठन में से निकलती है। × × × मूल प्रश्न है यह बेचैनी किस हद तक और कैसे रचना में रूपान्तरित होती है। 'अधरे में' के लंबे खंडों में कवि की समस्या है समाज के उत्थान—पतन और आन्दोलनों के बीच अपनी रचना के प्रेरक तत्वों का अभिज्ञान, रचना कैसे बाहर से अंदर आती है और फिर कैसे बाहर दूर—दूर तक परिव्याप्त हो जाती है।'¹⁰ यही बेचैनी और परिव्याप्ति 'अधरे में' की भाषा की रचनाशीलता है। यह भाषा 'विद्रोह और रचना के सम्पृक्त अनुभव' का प्रमाण है। यहाँ 'अर्थों की वेदना घिरती है मन में और 'प्रत्येक अर्थ की छाया में अन्य अर्थ/झलकता साफ—साफ'। रचना और अर्थ का स्रोत, भाषा से प्रवाहमान है। जो 'अपने में द्युतिमान' था 'मुक्ति के लिए तृषार्त्त' था उसका यों वध हुआ, मर गया एक युग, मर गया एक जीवनादर्श!!' इस वेदानुभूति के बाद ही 'आततायी सत्ता के सम्मुख पहुँचने की भयानक अनुभूति—

एकाएक हृदय धडककर रुक गया, क्या हुआ॥

भयानक सनसनी।

पकड़कर कॉलर गला दबाया गया।

चोंटे से कनपटी टूटी कि यह क्या

त्वचा उखड़ गयी गाल की पूरी।

कान में भर गयी

भयानक अनहद नाद की भन-भन।

यह भाषा दृश्यात्मक, गहरे तनाव से उत्पन्न क्रियात्मक और ध्वन्यात्मक है। फिर भाषा ही पूरा दृश्य बदलती है— चित्र बदलती है। शीश की हड्डी तोड़ी जा रही है— देखा जा रहा है कि किस यत्र में ऊर्जा है, किस रग कौन सी फुरफुरी है। इस पूरे दृश्य में मानवीय यातना, अमानवीय षड्यंत्र, तनाव और द्वन्द्व को कवि कैसे ही शब्दों की ध्वनियों से, बढती जाती झुझलाहट, दो विरोधी पक्षों के संघर्ष से व्यक्त करता है। जिसकी चरम अवस्था उस चिढ़ी-खिझलायी आवाज में आती है—

स्क्रीनिंग करो . मि० गुप्ता,

क्रॉस एक्जामिन हिम थॉरोली!!

इसे हम केवल अंग्रेजी शब्दों का प्रयोग, 'अंग्रेजी वाक्य का कविता के नाटकीय शिल्प को संवादीय सहजता' देने वाला प्रयोग कहते हैं तो नितात अपर्याप्त और भीतरी संवेदना के दर्द को न पकड़ पाना है क्योंकि नाटक भी केवल संवादों से नहीं बनता, तनाव और विरोध, क्रिया और विशिष्ट लय से बनता है। उपर्युक्त शब्द या वाक्य जहाँ आततायी सत्ता का मुखौटा, उसकी मानसिकता, कृत्रिमता को बेनकाब करत है वही उस 'तनाव' को भी लाते हैं। संघर्ष और विद्रोह की पूरी सार्थक जमीन, ठोस आधार बनते हैं। निर्मल वर्मा के अनुसार 'दो तत्वों के बीच—मुक्तिबोध की आस्था और सन्देह के बीच—एक सतत बहत चलती रहती है। पात्र दो हैं— पर उनकी लड़ाई

का कुरुक्षेत्र मुक्तिबोध के भीतर है। 'श्रीकान्त वर्मा ने यह प्रश्न उठाया कि' मनुष्य के नरक को उपस्थित करने वाले काव्य की परिणति सगीत कैसे हो सकता है? अपने युग के बर्बर सवाल को उठाने वाली कविता तो भाषा में सगीत के मूल्यों को नष्ट करती है उसे सख्त नुकीली और चट्टानी बनाती है। × × × मुक्तिबोध ने सगीत से पैदा हुए शून्य को तनाव से भरा। 'परिवर्तन' और कामायनी' का कविता ससार, नाट्यकौशल और सगीत की बुनियाद पर खड़ा है— 'अँधेरे में' कविता में न कोई कौशल है न कोई सगीत—केवल एक तनाव उसके अन्तर्विरोधों से भरे हुए ससार को जोड़े हुए है। इन तनाव के कारण ही यह कविता, कविता है। अन्यथा उसके अभाव में उसमें और गद्य में कोई फर्क ही नहीं रह जाता। नयी कविता की चरम परिणति गद्य की लय में हुयी। मुक्तिबोध की कविता गद्य की लय नहीं, गद्य की तनाव है।¹¹ लेकिन इसी सकलबोध और भयानक आक्रामक चित्र के बाद सारी पैशचिकता के बीच भी वह चुपचाप किसी फटे हुए मन की जेब में पत्र के रूप में गिर पड़ता है। और तब शब्द यह एहसास कराते हैं।

सहानुभूति की सनसनी कोमल॥

हम कहाँ नहीं हैं,

सभी जगह में।

निजता हमारी!

फिर सामूहिक संगठन के प्रयास का लक्ष्य—भाषा रूप में भिन्न आवेग, उत्साह जीवन आता है और फिर एक नयी अनवरत् तलाश! अरे, इन

रगीन पत्थरो—फूलो से मेरा काम नहीं चलेगा॥ एक सकल्प, भाषा में एक निश्चयात्मक स्वर लेकिन फिर जन—क्रान्ति में एक निश्चयात्मक स्वर लेकिन फिर जन—क्रान्ति के लक्ष्यमार्ग की शक्ति, बाधाओं के स्वर, फिर एक नाटकीय तनाव और क्रियाये और फिर एक साक्षात् दृश्य—

एक रेला और

पीछे से चला

अब मेरे साथ है।

आश्चर्य। अद्भुत ॥

लोगों की मुट्ठियाँ बँधी हैं

और फिर अकेलापन। फिर जन—मुक्ति का उत्साह, आस्था—सकल्प। लेकिन फिर—

एकाएक हृदय धडकर रुक गया, क्या हुआ॥

नगर से बाहर धुआँ उठ रहा है,

कहीं आग लग गयी, कहीं गोली चल गयी।

और फिर आशंकित मन से निकली यह अन्तिम पंक्ति जन—क्रान्ति के साथ—साथ रचना—संघर्ष, रचना और कला के द्वन्द्व का, तनाव और नाटकीय कार्य व्यापार और चरम स्थिति के विकास का अत्यन्त सुन्दर आधार बन जाती है। यह आग, यह गोली यत्रवत् घूमते, बेपहचाने से लगते पथरीले चेहरों के विरुद्ध, निर्दयी के कठोरता के विरुद्ध आती है। यह पंक्ति पत्रकारिता, बौद्धिक वर्ग के कीतदास के स्याही से पुत चेहरों के विरुद्ध आती है। क्रमशः जन—क्रान्ति की तीव्र आग फैल जाने पर, एक—एक वस्तु के प्राणाग्नि बम बन जाने पर यह 'कहीं आग लग गयी,

कही गोली चल गयी', अपने सारे अर्थ बदल देती है और जन-चेतना की पूर्ण जागृतावस्था से जुड़ जाती है और यही पक्ति 'कथा' को 'सच' में बदलती है।

अब युग बदला है वाकई,

कही आग लग गयी, कही गोली चल गयी।

और उसके बाद भी 'युवको में व्यक्तित्वान्तर' के साथ, शक्तियों के निश्चयात्मक प्रवाह के क्षण में यह पक्ति रचना और जीवन की अर्थवत्ता से जुड़ जाती है। यह पक्ति मुक्तिबोध की काव्यभाषा की साकेतिक शक्ति और गत्यात्मक व्यजना की प्रमाण है। इस केवल प्रगतिवादी दृष्टि से 'जन-क्रान्ति के स्वप्न की पूर्ति' या आशावादी दृष्टि - 'वास्तविकता पर आशावादी कल्पना, 'का आरोप कहकर सीमित नहीं किया जा सकता— न यह सघर्ष के बाद का कोई निष्कर्ष मात्र है, न केवल भय और आतंक या विद्रोह की सीधी सादी अभिव्यक्ति है, और न 'मस्ती भरी सरलता का उदाहरण मात्र है। इसकी अनेक बार आवृत्तियों से जन-क्रान्ति का चित्र मूर्त और सजीव हुआ है— वह आज के परिप्रेक्ष्य का बोध कराती हुयी वर्तमान के परिवेश को भी चित्रित करती है और भविष्य का संकेत भी देती है और पूरी प्रक्रिया अपने गति, आवेग में छू जाती है। 'अंधेरे में' भाषा की ऐसी नाटकीय संभावनाओं के उद्घाटन का अनूठा काव्य-प्रयास है।¹² इसमें कल्पना का वेग और विस्तार अपने में विकट है। इसीलिए वे प्रगीतो के युग में महाकाव्यात्मक कल्पना के धनी और नाटकीय प्रतिभा के प्रयोगकर्ता हैं।¹³

नाटको में नाटक के भीतर नाटक होता है, यहाँ कविता के भीतर नाटक और नाटक के अंदर कविता को सहज् अन्तर्ग्रन्थन है। पुनः स्वप्न-भग होने पर जब वह व्यक्ति गलियों में, सड़को में, भीड़ में जाता दीखता है तो—

धडकता है दिल

कि पुकारने को खुलता है मुँह

कि अकस्मात् .

यह दिखा, यह दिखा

वह फिर खो गया किसी जन-यूथ में .

उठी हुयी बौह यह उठी हुयी रह गयी॥

प्रत्येक पंक्ति में एक नयी अनुभूति है, प्रतिक्रिया है। कार्य — व्यापार है, स्थिति है और 'एक निरन्तर प्रयास' है।

इसी नाटकीय भगिमा से युक्त गत्यात्मक भाषा के बीच मुक्तिबोध ने पारम्परिक शब्दों को नया अर्थ दिया है और उनकी प्रभाव-क्षमता में नयी धारा पैदा की है। मनु, अनहद नाद, भक्ति। सत् चित् वेदना आदि शब्दों का नवीन सस्कार और संदर्भ देते हैं। तुलसी और प्रसाद ने मनु शब्द का प्रयोग आदि मनु के पारम्परिक पौराणिक अर्थ में किया है। मुक्तिबोध का मनु पूरे ऐतिहासिक संदर्भ में जुड़कर आज के आम आदमी तक की यात्रा पूरी करता है— वह रहस्यमय व्यक्ति है, पूर्ण अवस्था है, फटेहाल रूप भी है, हर आत्मा का इतिहास है, परम अभिव्यक्ति है। 'मनु' का प्रयोग इतने नवीन, विलक्षण और विकासकामी रूपी में शायद ही

किसी ने किया हो। 'अनहद नाद' यहाँ हठयोग साधना के
अर्थ—ब्रह्म—प्राप्ति के बाद योगी के द्वारा सूनी गयी।

उपमाये उद्घाटित—वक्षा मृदु स्नेहमुखी

एकटक देखती मुझको

प्रियतर मुसकाती

मूल्याकन करते एक—दूसरे का

हम एक—दूसरे को सवारते जाते हैं।

वे जगत समीक्षा करते थे

मेरे प्रतीक—रूपक सपने फैलाते हैं

आगामी के

दरवाजे दुनियाँ के सारे खुल जाते हैं

प्यार के सौँवले किस्सो की उदासी गलियाँ

गभीर—करुण मुस्कराहट में

अपना उर का सब भेद खोलती हैं

अनजाने हाथ मित्रता के

मेरे हाथों में पहुँच उष्मा करत हूँ

मैं विचरण करता सा हूँ एक फैंटेसी में

यह निश्चित है

कि फैंटेसी कल वास्तव होगी।¹⁴

और 'फिक्र' को बढ़ाती हैं— साथ ही उस अंधियो सूने में कोई रात का पक्षी
जरूर चीख जाता है—

वह निकल गया है गाँव में शहर में।

उसको तू खोज अब

उसका तू शोध कर।

वह मेरी पूर्णतप परम अभिव्यक्ति,

उसका तू शिष्य है

वह तेरी गुरु है

गुरु है .

पक्षी की भूमि यहाँ कथा को आगे बढ़ाने की है— कथा—सृष्टि का काम करते हैं ऐसे प्रतीक। एकदम—से सन्नाटे को तोड़ते हैं। वैसे खडहर, टीला, पहाड़, पठार, भयानक खड्ड, खोह, धँसान, सूनी बावड़ी, अँधेरा पत्थरी जीना बड़े—बड़े टॉवर, धुँआ, चाबुक, मठ, गढ़, अँधेरे की सुरग—गलियों, चक्रवाक गतियों, जंहरीली काले मेघ आदि सब प्रतीक ही हैं लेकिन ये सभी प्रतीक जहाँ इस लम्बी कविता के मुख्य प्रतीक की भयावहता और मानवीय त्रासदी का, नगी सच्चाई का, जन—संघर्ष में आने वाली अनेक बाधाओं—यत्रणाओ—असफलताओं का, जीवन में व्याप्त विरोधात्मक स्थितियों—प्रवृत्तियों का और आदमी के चारों ओर बुन गये रहस्यमय जाल का संकेत करते हैं— वही फैटेसी और बिम्बो के साथ अपनी गत्यात्मकता भी। 'जंगल जल रहे जिन्दगी के अब'— अथवा,

राह के पत्थर—ढोकों के अन्दर

पहाड़ों के झरने

तड़पने लग गये।

कुछ कवि अभिव्यक्ति के लिए विशिष्ट शब्द की खोज करते हैं, मुक्तिबोध विशिष्ट बिम्ब, बल्कि उससे अधिक विशिष्ट प्रतीक की योजना करते हैं, उनके प्रतीक भी कथा (या गाथा, बिम्ब) सृष्टि की भूमिका बनाने लगते हैं। अधिकांशतः 'अंधेरे में' कविता प्रतीको— बिम्बों के माध्यम से ही लिखी गयी है। 'अंधेरे में' की मूल कथा रूपकात्मक है अतः बिम्ब और प्रतीक के बिना उसका चित्रण ही असम्भव है। कवि अंधेरे जैसे भयानक डरावने सपनों से भरे, रहस्यमय प्रतीक के अतिरिक्त उसी की प्रतीकात्मकता को—पूरी व्यवस्था में, मानव जीवन में फैले अधिकार, व्याभिचार को चित्रित करने के लिए अन्य प्रतीक भी चुनता है। वृक्षों में बरगद और पीपल उनके महत्वपूर्ण प्रतीक हैं—

हर बार सोच और हर बार अफसोस
हर बार फिक्र
के कारण बूढ़े हुए दर्द का मानो कि दूर वहाँ,
अधियारा पीपल देता है पहरा। दूर वहाँ
× × × ×

दूसरी ओर—

दीखता है सामने ही अधिकार सा—स्तूप—सा
भयकर बरगद—
सभी उपेक्षितों, समस्त वचितों,
गरीबों का वही घर, वही छत,
उसके ही तल—खोह—अंधेरे में सो रहे
गृहहीन कई प्राण।

पीपल अगर जीवन की भयावहता का सकेत करता है तो बरगद जनगण का प्रतिनिधित्व करने वाला जन-संघर्ष और क्रान्ति से सम्बद्ध है। यह बरगद विशाल, विस्तृत है, सक्रिय चेतना-युक्त है। जब काव्यनायक बरगद के पास खड़ा है तभी उसे कुछ हलचल का एहसास होता है। बरगद-पात ही उसके कंधे पर गिरकर उसे कुछ सकेत करना चाहता है— क्या वह किसी की चिट्ठी है? क्या वह बरगद-आत्मा का पत्र है? मुक्तिबोध की स्पष्ट मान्यता है कि “कोई भी प्रतीक तभी तक भावो चेतना की शक्ति रखता है जब तक की उसकी जड़े सामाजिक-सामूहिक अनुभवों की धरती में समायी हुई हो। मात्र व्यक्तिगत धरातल पर तो हजारों प्रतीक खड़े किये जा सकते हैं।¹⁵ प्रतीकों को भिन्न-सदर्थ प्रदान करने की और यथार्थ से जोड़ने की उनकी दृष्टि ‘अंधेरे में’ कविता में मूर्त हुयी हों। सबसे बड़ी बात यह कि कविता में अमूर्तता, गोपनीयता, रहस्यमय कौशल मात्र के लिए नहीं, जीवन-यथार्थ की और अधिक व्यंग्यार्थ के प्रकट करने के लिए है। इसमें भी गंगा प्रसाद विमल का यह कथन बहुत औचित्यपूर्ण है कि “अंगर मुक्तिबोध के काव्य की पूरी बिम्ब-सूची एकत्र की जाये तो लगभग अधिकांश बिम्ब दृश्याकन के लिए प्रयुक्त नहीं हुए हैं अपितु वे प्रतीकात्मक वैशिष्ट्य की पूर्ति के साधन हैं।”¹⁶

मुक्तिबोध के सर्जनात्मक प्रयोग से कि अंधेरा मात्र प्रतीक बनकर नहीं रह जाता, पूरी कविता का समग्र बिम्ब बन जाता है और उसकी व्यजनायें फैलती जाती हैं। इसका विस्तृत विवेचन आगे अनेक-सदर्थों में किया गया है। अंधेरा पलायनमूलक नहीं संघर्षमूलक है। भयावह यह है कि

पर उसे तोड़ने की ताकत भी देता है। मुक्तिबोध प्रतीको को जीवन के बीच से ले आते हैं—

मिट्टी के लोदे के भीतर
भक्ति की अग्नि का उद्रेक
भडकने लग गया।
धूल के कण में
अनहद नाद का कम्पन
खतरनाक ॥

‘मुक्तिबोध’ ‘आग’ और ‘गोली’ दोनों को लेते हैं— क्रिया — प्रतिक्रिया, ध्वस—दमन, अँधेरा—प्रकाश आदि इससे उनके प्रतीको की व्यजकता स्वतः बढ़ती गयी है। अँधेरे के विरुद्ध जो प्रतीक वह लाये हैं वे हैं— मशाल, रक्तालोक—स्नात—पुरुष, अरुण कमल, लाल रंग। यह मशाल निराला की मशाल की तरह अँधेरे को बेधती और काव्यनायक की आशा—आस्था को व्यंजित करने वाली ही नहीं है— उससे और आगे यह जन—चेतना। विद्रोह और क्रान्ति की, सघर्षाग्नि में विश्वास की और कम की प्रतीक है।

तिलस्मी खोह का शिला—द्वार

खुलता है धड से

× × × ×

घुसती है लाल लाल मशाल अजीब सी

अन्तराल—विवर के तम में

लाल लाल कुहरा;

लाल रंग क्रान्ति का विद्रोह का प्रतीक है और साथ ही दीप्ति, तेज,
उष्णता, अन्तर्मन के सत्य, आलोक और सघर्षरत् लोकजीवन का प्रतीक भी
है—

कालिमा दिगम्बर पट फैला आलोक लाल
रक्तिम सघर्ष के क्षेत्रों पर खिलता है
वह महाबिम्ब
युद्धरत लोकजीवन, का वह भीषण प्रतीक
आकुल कराल।¹⁷

आरम्भ में जगल से आती हवा इस मशाल को बुझा देती है और कविता
की सघर्ष—यात्रा में दिया जलता है, ढिबरी टिमटिमाती है— अंधेरे में गैस
लाइट चमकती है— सघर्ष बढ़ने पर ज्वालाये जलती है— अग्नि को उद्रेक
महत्वपूर्ण हो जाता है। मशाल उस तिलस्मी खोह में रहस्यमय, नाटकीय
वातावरण की सृष्टि भी करती है साकेतिक अभिव्यक्ति भी। अरुण कमल
'अंधेरे में' कविता का सबसे अधिक महत्वपूर्ण, सर्जनात्मक प्रतीक है— कथ्य
का अनिवार्य अंग है— यह अरुण कमल यूँ ही नहीं मिलेगा इसके लिए
'अभिव्यक्ति के सारे खतरे' उठाने ही होंगे। सब 'मठ और गढ़' तोड़ने
होंगे— दुर्गम पहाड़ों के उस पार कही नीली झील की लहरीली थाहे देखने
को मिलेगी—

जिसमें कि प्रतिपल कॉपता रहता
अरुण कमल एक,
धँसना ही होगा

झील के हिम-शीत सुनील जल में।

जादुई झील को करनी ही होगी मेरी प्रतीक्षा।

‘धँसने’ का सकल्प और ‘प्रतीक्षा’ कराने का आत्मविश्वास और सघर्ष-शक्ति अरुण कमल के वैशिष्ट्य और महत्व को व्यक्त कर रही है। यह प्रतीक है उस रक्तक्रान्ति का जिसकी थाक पाने के लिए कर्मठ होना ही होगा पूरी सगठित चेतना के साथ। कमल जैसे पारम्परिक प्रयोग का मुक्तिबोध ने नया सदर्भ दिया है। इस प्रतीक के साथ हवाओं में अदृश्य ज्वाला की गरमी, गरमी का आवेश और जन-मन-उद्देश्य एकीकृत दीखते हैं—

मुझे अब खोजने होंगे साथी—

काले गुलाब व स्याह सिवन्ती,

श्याम चमेली,

सँवलाये कमल जो खोहों के जल में,

भूमि के भीतर पताल तल में

खिले हुए कब से भजते हैं सकेत

सुझाव सन्देश भेजते रहते॥

सारी खोज प्रतीकात्मक है। जो श्यामल था, वह सहसा बिजली की नंगी लताओं से झरते सफ़ेद नीले मोतिया चम्पई गुलाब फूल में, अग्नि-फूलों में बदल जाता है और काव्यनायक विचित्र स्फूर्ति से भर जाता है। सभी काले गुलाब स्याह सिवन्ती, श्याम चमेली, सँवलाये कमल शोषित सर्वहारा वर्ग के प्रतीक हैं। यातनाग्रस्त हैं और सहचर मित्र हैं और उनके साथ मिलकर सामूहिक मुक्ति ही सार्थक है— वैयक्तिक पीडा और व्यक्तिगत मुक्ति नहीं।

एकजुट होकर प्रतिरोधी शक्तियों से लड़ाई क्रमश विकसित हुयी है प्रतीको बिम्बो से।¹⁸ कविता मे बहाव नही है पहाड चढते हुउ कदमो का प्रयत्न और श्रम है। उस श्रम और कल्पना मे तालस्ताय तिलक और गाँधी भी आते है, कलाकार भी आता है और इन सबके साथ मूल कथ्य और रूपकात्मकता विकसित होती जाती है। 'बहती हवाओ सा लिरिकल प्रत्येक पक्ति मे चित्र के उभार हो और भी घूरती, और भी ताडती हुयी, आँख से प्रत्यक्ष करता हुआ। अनुभूति के यथार्थ से कतराता हुआ नही बल्कि अपने तर्क और भावना के कुदाल से अनुभव की कडी धरती को लगातार गहरे खोदता जाता ... धरती के आतकमय-रहस्यमय इतिहास और उनके बीच लहलुहान मानव।' इस स्थिति के चित्रण मे मुक्तिबोध की उपमाये उनके रूपक तथा उत्प्रेक्षा आदि अलंकारो की भी वही भूमिका है— उनके लिए पुराने काव्य चमत्कार 'रगीन पत्थर-फूल' और ठंडे हो चुके है— उनके लिए पुराने काव्य चमत्कार 'रगीन पत्थर-फूल' और ठंडे हो चुके है— उन्हें अपने 'तेजस्क्रिय' फूलो की तलाश है इसलिए अलंकार वही है पर उनके उपमान बदल जाते है।

सलिल के तम-श्याम शीशे मे कोई श्वेत आकृति

कुहरीला कोई बडा चेहरा फैल जाता है।

पानी का स्वच्छ दर्पण तो कविता मे बहुत आया था पर पानी का अँधेरा-साँवला शीश और उसमें से श्वेत आकृति पर ओर नवीनता और कविता के कथ्य, बिम्ब-प्रतीको से मेल खाती है और दो रगों के, स्थितियों के, चित्रो के सौन्दर्य से परिचय कराती है— फँटेसी को प्रगाढ करती है।

और जब काव्यनायक उस आकृति का पहचानता है कि यह वही व्यक्ति है जो एक बार तिलस्मी खोह में दिखा था तो इतना प्यार उमड़ता है उसके मन में कि उस प्यार का आवेग इस उपमानों में छलक पड़ता है—

अरे, उसके चेहरे पर खिलती है सुबहे

गालों पर चट्टानी चमक पठार की

आँखों में किरणीली शान्ति की लहरे।

यह लाक्षणिकता छायावादी काव्य से भिन्न है और 'अंधेरे में' की समग्र संरचना से, प्रयोगों से मिलती है। उसी में मानवीकरण के, नाद के प्रसंग में अनुभव को और संवेदनीय बनाते चलते हैं—

सूनापन सिहरा

अंधेरे में ध्वनियों के बुलबुले उभरे,

शून्य के मुख पर सलवटे स्वर की—

अथवा

ढीली आँखों से देखते हैं विश्व

उदास तारे।

× × × ×

कॉपती है दूरियाँ गूँजती है फांसले

(बाहरी कोई नहीं, कोई नहीं बाहर)

'आसपास फैली हुई जग-आकृतियाँ 'छपी हुयी जड़ चित्र-कृतियों-सी' अलग व दूर-दूर निर्जीव लगती हैं यहाँ उपमा अलंकार 'पारस्परिक सौन्दर्यानुभूति' से हटकर 'जीवनानुभूति' और कठोर यथार्थ से सम्बद्ध है।

सिविल लाइन्स में अपने कमरे में पड़े हुए काव्यनायक का चित्र यूँ अभिव्यक्त किया गया है—

आँखें खुली हुई हैं,

पीटे गये बालक—सा मार खाया चेहरा

उदास इकहरा

सलेट पट्टी पर खीची गयी तसवीर

भूत जैसी आकृति—

क्या वह मैं हूँ ?

मैं हूँ?

मध्यवर्गीय काव्यनायक की सारी त्रासदी को, भय आतंक को, खौफनाक वातावरण की परिणति कोकवित नितप्रति के अनुभव—जन्य उपमानों से चित्रित करता है— पूरा चित्र ही उसके लिए महत्वपूर्ण है। प्रोसेशन की स्वप्न—तरंगों के साथ कोलतार—पथ दूर से देखने पर ऐसा लगता है जैसे—

भरी हुयी खिची हुयी काली जिह्वा

विलक्षण और चित्रात्मक कल्पना द्वारा यह पूरा उपमान 'मृत्युदल की शोभायात्रा' को उभारने वाला हो जाता है। अकस्मात् चार का गजर खडकते ही, उदास मटमैला मन रूपी बल्मीकि विचलित होता है। पूरे वर्ग की आत्मकेन्द्रित भयाक्रान्ति मनःस्थिति, निष्क्रियता, कमजोरियों और पीड़ा की व्यजनाये रूपक के द्वारा 'बाल्मीकि' उपमान में आ जाती हैं। इसी प्रकार 'जमाने की जीभ निकल पड़ी है' उस भयावहता के व्यंग्य को मूर्त कर जाता है जिसके कारण 'मैं' दम छोड़ भागता है। भागते—भागते सामने

ही भयकर बरगद 'अधकार — स्तप — सा' दीखता है— निर्जीव और भयानक! इसी निष्क्रियता के लिए धिक्कारते हुए जब मुक्तिबोध कहते हैं—

भूतो की शादी मे कनात से तन गये,

किसी व्याभिचार के बन गये बिस्तर

तो जीवन की विदूषणा, अर्थहीनता और आत्मभर्त्सना का स्वर मुख हो उठता है। आगे भी कहते हैं—

दु खों के दागो मो तमगो—सा पहना,

जिन्दगी निष्क्रय बन गयी तलधर

मध्यवर्गीय मानसिकता और झूठे मोह मे अपने को डालकर आत्मतृष्ट रखने की, निसंग करने की प्रकृति का चित्रण करने मे ये उपमान उसी यथार्थ के हिस्से है 'गोलियों के गोल-गोल खोह अँधेरे' में भागते 'मैं' को अजीब 'उमस-बास' 'गलियों को रँधा हुआ उच्छ्वास' महसूस होता है और बेचैन आँखे जब सब और देखती है तो कही कोई नहीं— सिर्फ—

श्याम आकाश मे, संकेत-भाषा-सी तारों की आँखे

चमचमा रही है।

कभी मूर्त-अमूर्त, कभी अमूर्त और अमूर्त के प्रयोगों से कवि अपनी बात कहता है— यह 'नक्षत्रों के मौन निमंत्रण' का रहस्यलोक नहीं है— यहाँ 'कही कोई भी नहीं है' के शून्य के बीच तारों की संकेत-भाषा बहुत कुछ कह जाती है— एक मानवीय अनुभूति से भी भर जाती है।

मेरा दिल ढिबरी-सा टिमाटिमा रहा है।

अगर तारे सकेत-भाषा में कहते हैं तो 'मैं' का दिल ढिबरी की तरह टिमटिमाता हुआ है। ये उपमान निम्न मध्यवर्गीय जीवन के हैं— उसके पीछे सामान्य जीवन का सामान्य अनुभव है और उस जीवन की बेचैनी और तनाव भी है। इसके बिल्कुल विपरीत मुक्तिबोध 'बिजली के फूल' जैसे प्रयोग भी करते हैं। प्रसाद ने 'कामायनी' में श्रद्धा के वाह्य सौन्दर्य की विलक्षणता के लिए उस उपमान का प्रयोग किया था—

नील परिधान बीच सुकुमार

खुल रहा मृदुल अधखुला अग

खिला हो ज्यो बिजली का फूल

मेघ—बन बीच गुलाबी रग।

यहाँ परम्परागत आदर्श सौन्दर्य के लिए श्रद्धा के अधखुले अगो में प्रसाद ने 'बिजली का फूल' देखा है जब कि 'अधरे में' सदर्भ और दृष्टि बदल जाने पर 'बिजली का फूल' क्रान्ति का वाहक बन गया है। "प्रसाद श्रद्धा के अधखुले अगो में बिजली का फूल देखते हैं और मुक्तिबोध तिलक की सुलगती आँखों में। मुक्तिबोध उससे आगे पैदा करना चाहते हैं, क्रान्ति की आगे प्रसाद और मुक्तिबोध का यह अन्तर सदर्भों तथा दृष्टियों का अन्तर है।" सौन्दर्यवादी मूल्यों को तोड़कर अभिव्यक्ति के सकट उठाने का यह सार्थक प्रयास है। प्रायः कवि लाक्षणिक प्रयोगों से अभिव्यक्ति करता है। आसपास दैत्य हैं— राक्षसी स्वार्थ, पाशविक दमनकारी प्रवृत्तियाँ—

किन्तु मैं बहुत दूर मीलों के पार वहाँ

गिरता हूँ चुपचाप पत्र के रूप में

किसी एक जेब में

वह जेब

किसी एक फटे हुए मन की।

इस 'वर्ग' को जब अपनी निजता का बोध होता है तो भीतर बिजली के ज्वलन्त तारों की गुत्थी है और बाहर 'धूल-सी भूरी जमीन की पपड़ी' है। 'छाया-मुख' पीछा करते हैं 'श्यामकार' मुझे छोड़ते नहीं हैं लेकिन जैसे ही 'मैं' अपने सहचर मित्रों को संगठित करने सोचता हूँ, वैसे ही 'बिजली की नंगी लताओं' से झरते 'अग्नि के फूलों' को समेटने लगता है और उनसे 'बिजली के फूल बनाने की कोशिश करता है लेकिन अभी उसे असन्तोष है और तहुत कुछ करना है। 'पर्चा' पढ़ने के बाद जब 'मैं' हवा में उड़ता महसूस करता है—

और तब दिक्काल-दूरियाँ

अपने ही देश के नक्शे-सी टँगी-हुयी

रँगी हुयी लगती॥

संवेदना के विस्तार और घनी मार्मिक पीड़ा से ही यह उपमान निकला होगा और इसी कारण—

सचमुच, मुझको तो जिन्दगी-सरहद

सूर्यों के प्रागण पार भी जाती-सी दीखती॥

लेकिन जब क्रान्ति की आग दहक उठी तब

स्वर्णिम कमलों की पॉखुरी जैसी ही

ज्वालाये उठती हैं उससे

और जब 'मेरे युवकों मे' व्यक्तित्वान्तर' की प्रक्रिया शुरू हो गयी है—
विभिन्न क्षेत्रों में, कई तरह से तब ऐसा अनुभव होता है—

मानो कि ज्वाला—पखुरी—दल में घिरे हुए वे सब
अग्नि—कमल के केन्द्र में बैठे।

अब आत्मा में 'चमकीली प्यास' है, जब भर में सुनहली तस्वीरें दीखती हैं— भूत जैसी आकृतियाँ नहीं। यह कविता की सघर्ष यात्रा है, सरलीकृत निष्कर्ष या लक्ष्य—प्राप्ति का स्थूल फार्मूला नहीं। इस कविता के उपमा, रूपकादि, लक्षणा — व्यजना सभी कुछ कविता की पूरी प्रकृति और प्रक्रिया को समझने हुए ही समझे जा सकते हैं— अलग से नहीं 'अँधेरे में' फँटेसी है और "फँटेसी का आकार तो अपना होता है किन्तु उसमें के रंग जीवन—तथ्यों से उद्गत होते हैं।"¹⁹ "फँटेसी एक झीना परदा है जिसमें से जीवन—तथ्य झॉक—झॉक उठते हैं। तथ्यों का उद्घाटन अत्यन्त गौण और विकार पूर्ण होता है किन्तु उन तथ्यों के प्रति की गयी क्रिया—प्रतिक्रियाएँ प्रधान होती हैं।"²⁰ ध्यान देने योग्य बात यह है कि मुक्तिबोध की इस कविता में उनके शिल्प, छन्द, अलंकारों सभी का तथ्यों के प्रति की गयी क्रिया—प्रतिक्रियाओं में योगदान है। डॉ० रामविलास शर्मा अनेक आपत्तियाँ उठाने पर भी यह स्वीकार करते हैं कि "मुक्तिबोध कवियों के प्रिय रहे हैं और रहेंगे। उन्होंने जो नये कलात्मक प्रयोग किये हैं, उनमें सीखने—समझने के लिए बहुत कुछ है। उन्होंने 'फँटेसी' का प्रयोग व्यंग—उपहास से लेकर करुण भावों की अभिव्यक्ति तक के लिए किया है। ऊपर से अँधेरा अँधेरा दिखने पर भी उनकी कविता में बड़ी विविधता है

साधारण जीवन—खासतौर से निम्न मध्यवर्ग के शहरी जीवन से जितने उपकरण उन्होंने लिये, उतने उनकी पीढ़ी के और किसी कवि ने नहीं बटोरे।” अपनी सारी विशिष्टताओं के कारण ही डॉ० नामवर सिंह ने ‘अंधेरे में’ की ‘कवि—कर्म की चरम परिणति और’ नयी कविता की चरम उपलब्धि कहा।

इस कविता का सबसे महत्वपूर्ण प्रतीक अनिवार्य प्रतीक तो अंधेरा है जहाँ से कविता शुरू ही होती है और यह अंधेरे बढ़ता जाता है— घना होता जाता है। यहाँ अंधेरा ही पूरी फैटेसी क्रियेट करता है— समग्र कविता का सृजन करता है और इसीलिए यह प्रतीक केवल छायावादी प्रतीकार्थ नहीं देता यानी मात्र नैराश्य उसकी व्यजना नहीं है। यह सामाजिक जीवन का अंधेरा है जो लगातार रूप बदलता रहता है। यह अंधेरा एक तिलस्मी खोह का जादुई रहस्यमय, डरावना वातावरण भी रचता है जो शहर के बाहर, पहाड़ी के उस पार सब तरफ है, ठहरे हुए जल पर भी है। अंधेरा ‘मौत की सजा’ देने वाला भी है और अनेक ध्वनियों, दृश्यों, कार्यों के रहस्य की परते खोलने वाला भी है, ‘इस सर्द अंधेरे में मानवीय भावनाये भी जैसे ठडी है। बैण्ड ध्वनियों उसे और घना कर देती है। हर रात को इसी नगर की गहन मृतत्माये जुलूस में चलती हैं— और यह अंधेरा ही वह कारण है— जब सब कुछ विकृत और नंगा देख लिया गया और यही देख लिया जाना— एक के द्वारा भी — एक बेचैनी, खोज और संघर्ष की जमीन तैयार करता है— इसलिए मुक्तिबोध ने अंधेरे के प्रतीक को जहाँ प्रगाढ़ अनुभूति और कल्पना दी है और उससे मिलते हुए रंगों को प्रधानता

दी है— वही अँधेरे के पीछे से या बीच में चमकते हुए प्रकाश, मणियों अग्निफूलों को भी बराबर महत्व दिया है। डा० नामवर सिंह ने बहुत उचित कहा है कि “अँधेरे में” कविता का प्रभाव जिस परिवेश के चित्रण पर निर्भर है, उसकी चित्रण—कला भी विचारणीय है। सबसे पहले कविता में रात के अँधेरे की भूमिका। क्या इस कविता में वातावरण के प्रभाव का बहुत कुद श्रेय अँधेरे को नहीं है? अँधेरा काव्यगत वातावरण का भयावह और रहस्यमय बनाने के साथ मूर्त भी बनाता है। अँधेरे में वस्तुओं को मूर्तमान करने की विशेष क्षमता इसलिए होती है कि आसपास की बहुत—सी वस्तुएँ ओझल ही जाती हैं इसलिए अभष्ट वस्तुएँ विशेष रूप से उद्भासित होती हैं। .. मृतदल की शोभायात्रा का चित्र इस कविता में इसलिए इतना स्फुट (विविड) है कि उसकी पीठिका में रात का अन्धकार है। दिन के उजाले में यही जुलूस शहर की भीड़—भाड़ में दब जाता किन्तु आधी रात के सन्नाटे में वह उभर कर सामने आता है। मशाल की रोशनी में लोगों के चेहरे, उनकी पोशाक, घोड़ों के रंग और सगीन की नोकें और भी चमक उठती हैं, यहाँ तक के सन्नाटा बैण्ड की आवाज को भी उभार देता है। दिन के उजाले में कोलतार की जो सड़क मामूली मालूम होती है वही रात के अँधेरे में ‘भरी हुयी खिची हुयी काली जिह्वा’ मालूम होती है। इसी चौराहे, दरख्त और घंटाघर भी इस अधकार में जादुई असर में और के और हो जाते हैं। उल्लेखनीय है कि सीमान्तवादी भावबोध के लेखकों ने अपनी कृतियों में प्रायः अन्धकार का उपयोग किया है। निर्मल वर्मा की ‘लन्दन की एक रात’ कहानी में यही अन्धकार है। दोस्तोये व्स्की के

उपन्यासों को घटनाकाल प्रायः रात से सम्बद्ध करके एक और आयाम दे दिया है।²¹ सही तो यह है कि मुक्तिबोध इस प्रयोग को किसी प्रयोग या कला के रूप में, रूढ़ के रूप में कर ही नहीं रहे हैं— उनके सामने कोई बहुत सीधा—सादा अर्थ तम और प्रकाश का है भी नहीं —लेकिन सूक्ष्मतम स्तरों, परिवर्तनों और विरोधाभासों, विरोधी रंगों के सौंदर्य को दिखाते हुए यह अँधेरा इस लम्बी कविता की 'अनिवार्यता' बन गया है। 'अरुण कमल' को पाने का सघर्ष इसी में विकसित होता है— अँधेरा तनाव, घेराव, फैलाव, मन, यत्रणाओ, गोंधी, तिलक, तॉलस्ताय सबको सामने लाता है। उसी में हथौड़ा चलता है तो उसी में 'शिशु' को रोना, थपथपाया भी है। उसमें भयानक बरगद दिखता है, तो उसी में चमकती हुयी शाखाये और झरते हुए फूल भी है। इसलिए अँधेरे का उपयोग मानवीय, सामाजिक, राजनैतिक अर्थों में करते हुए भी मुक्तिबोध रचनात्मक और पुनर्रचनात्मक स्तर पर नाटकीय तनाव, फिल्म और मंच पर विरोधी रंगों के संयोजन से उत्पन्न कलात्मक दृश्यात्मकता के साथ किया गया है। रामस्वरूप चतुर्वेदी के शब्दों में 'अँधेरे में' का जीवनानुभव मानवता के इतिहास में बार—बार और जगह आवृत्त होता है। अँधेरा यदि प्रकृति का धर्म है तो कहीं मानव जीवन की विवशता है अँधेरे से आदमी डरता है पर सृजन के क्षण भी अँधेरे में आते हैं।²² इसलिए अँधेरे से आदमी डरता है पर सृजन पुनर्सृजन की, सघर्ष और कर्म की भी भूमि है।

'अँधेरे में' काव्य भाषा की मूर्तिमत्ता, सजीवता, तनावपूर्ण नाटकीयता और सार्थक अभिव्यक्ति का आधार है उसकी बिम्ब—योजना।

उसके बिम्बों की जीवन्तता, सवेदना और कल्पना ही इस कविता की भाषा—शिल्प, छन्दविधान को विविध लय और मौलिकता प्रदान करती है। डॉ० रामदरश मिश्र के अनुसार “अँधेरे में” स्वप्नकथा होने के बावजूद हमारी समकालीन जिन्दगी की विषम वास्तविकताओं के विभिन्न स्तरों और पहलुओं से सर्वाधिक तीव्रता और समीपता से टकराती है और इस कविता में तनावपूर्ण स्थितियों से उद्भूत सक्रान्ति गहन अनुभवी तथा इन्द्रिय बाधों के अनेक सुन्दर बिम्ब हैं जो कविता को कविता बनाते हैं।’ ऐन्द्रियता बिम्ब का प्रथम गुण है। कवि—कर्म जिन जटिल जीवानुभवों और दुरुह रचना—प्रक्रिया घटित—अघटित घटनाओं, अतीत और वर्तमान की स्थितियों की प्रतिमाये कवि—मनाव पर बनती रहती है। उन्हीं से बिम्ब कविता में एक ‘अनुभव स्वर’ एक सवेदन का पुनर्सृजन करता है। कवि अपने गहन अनुभव का अर्थ—संगठन के साथ भाषा में व्याप्त करना चाहता है और अपने व्यक्तित्व, दृष्टि, कविता के परिवेश, कविता की माग, प्रासंगिता, प्रमाणिकता और चिंतन के आधार पर वह उन माध्यमों की बिम्ब, और प्रतीकों की—खोज निरन्तर करता रहता है। ‘बिम्ब इन्द्रियानुमूति है। जहाँ मूल अनुभव अनुपस्थिति होता है वहाँ उस अनुभव के बिम्ब उसका स्थान लेते हैं।²³ अनुभवों के व्यापक ससार की तरह इन बिम्बों की भी व्यापकता—सघनता होती है— ये बड़े व्यजक और संवेद्य होते हैं उनमें आस्वादन का गुण भी होता है, ग्रहण का भी, स्वाद का भी, स्पर्श का भी, ध्वनि का भी, वर्ण का भी, दृश्य का भी, गति का भी। कवि की रचनात्मक प्रति पूरक और पर्याय बनाने में चलता है। धुँधली पड़ी मानसिकता

छवियो-प्रतिमाओ का सजीव मूर्तीकरण ही बिम्ब है और इसीलिए वह 'सृजन', 'पुनर्सृजन' दोनो है। सार्थक बिम्ब-योजना काव्यभाषा को सर्जनात्मक और कलात्मक दोनो बनाती है- उनका सम्बन्ध शिल्प दोनो से है।

हिन्दी कविता के क्षेत्र में मुक्तिबोध कविता के अन्तःस्वर और उसके रूपविधान में, फार्म में परिवर्तन की आकाक्षा की तीव्रता लेकर आए 'सुकोमल काल्पनिक तल' 'समन्वय', 'दर्शन' सभी झूठ कहते हुए उन्होंने 'उनके नाश में योग दो' कहा क्योंकि बिना 'सहार के सर्जन असंभव है'- अपाहिज पूर्णताओ को वह तोड़ता चाहते हैं और खतरों से टकराना चाहते हैं। बार-बार विकसन, सगठन, परीक्षणों, प्रवर्तन और परिणति की सगतियों की पीड़ाओं को झेलते हुए वह पत्थरी ढाँचे से छुटकारा चाहते हैं और अग्नि के दहकते की छटपटाहट पैदा करना चाहते हैं। एक क्रान्तिकारी परिवर्तन शिल्प में, भाषा में, बिम्ब-योजना, प्रतीकयोजना में, रूपकादि में नयी कविता की 'निजबद्धता' और एक निर्धारित यंत्रबद्धता को तोड़ता वह बहुत जरूरी मानते हैं। इस जडीभूत वृत्ति का उद्घाटन 'कण्डीशण्ड साहित्यिक रिफ्लेक्सेज' के रूप में सूक्ष्मतापूर्वक करते हुए कहते हैं- 'वे (कवि) आगे के विकास के बजाय अपने ही आस-पास घूमते रहते हैं।.... उनके खुद के तैयार किये गये शिकंजे- यानी पुराने भाव और उनकी अभिव्यक्ति उन्हें बढ़ने नहीं देते। 'कण्डीशण्ड साहित्य रिफ्लेक्सेज' यंत्रवत् कवितायें तैयार करवाते हैं। मनोवेग यांत्रिक हो जाते हैं, अभिव्यंजक रूप जडीभूत हो जाते हैं। कवि

अपने बनाये कटघरे में फँस जाता है और एक समय आता है जब कवि कतरई मर जाता है।²⁴ मुक्तिबोध ने अपनी कविताओं के माध्यम से यत्रबद्धता और उसे तोड़ने की जरूरत को महसूस कराया है।

‘अँधेरे में’, के बिम्ब इस ‘यत्रबद्धता’ के विरुद्ध तो है ही— यह पूरी कविता ही जिस प्रकार फँटेसी है, उसी प्रकार ‘बिम्बात्मक’ भी है— अपने में समग्र बिम्ब। यह समग्र बिम्ब उस फँटेसी का ही अनिवार्य अंग है। ‘मुक्तिबोध जब कहते हैं कि ‘बिम्ब फेंकती वेदना नदियाँ तो वे एक तरह से उस कवि-कल्पना की ओर भी सकेत करते हैं। जो अपनी अजस्र सृजनशीलता में बिम्ब फेंकती चलती है। वस्तुतः कवि की शक्ति कल्पना के उस वेग और विस्तार से मापी जाती है जिसे अग्रजी में ‘स्वीप ऑफ इमिजिनेशन’ कहते हैं और कहना होगा कि ‘अँधेरे में’ की कल्पना-शक्ति अपने समवर्ती समस्त कवियों में सबसे विकट और विस्तृत है।” इसीलिए आगे भी नामवर सिंह इस बात पर बल देते हैं कि दो-चार बिम्ब-प्रयोगों से अथवा भाव-चित्रों से मुक्तिबोध की अभिव्यक्ति की अर्थवत्ता नहीं आँकी जा सकती। “उनकी अभिव्यक्ति की गरिमा का पता उस विराट बिम्ब-लोक से चलता है जो ‘अँधेरे में’ जैसी महाकाव्यात्मक कविता अपनी समग्रता में प्रस्तुत करती है।²⁵ सचमुच इस कविता में स्वयं ‘अँधेरे में’ का बिम्ब ही अँधेरे का ऐसा वृत्त है जो सबको बेनकाब करता है, जो अमानवीय कृत्यों का स्थल है, जो पूरे समाज और जीवन के साथ जासूसी करता है, जो पूरे इतिहास की दर्दनाक घटना और मानव-यंत्रणा का स्वयं इतिहास बनता

है— ऐसा कला जहाँ षडयंत्र होते हैं, मानव-ऊर्जा को कुचला जाता है, जिसमें अभिशप्त जीवन की भयानक त्रासदी है— लेकिन उसी अँधेरे में विपरीत स्थिति भी जन्म ले रही है—सघर्ष की, रक्त-क्रान्ति की उसी अँधेरे में लाल-लाल मशाला जलती-बुझती है, लाल-लाल कुहरा दीखता है और रक्तालोक-स्नात-पुरुष साक्षात् दिखायी देता है। यह अँधेरा गम्भीर और खतरनाक प्रश्नों से टकराता है। इस प्रक्रिया में कभी-कभी एक शब्द या लघु वाक्य मात्र पूरा बिम्ब ही बदल देता है और नए वातावरण की सृष्टि करता है जैसे —

यह सिविल लाइन्स है

इतना भर कहकर कवि सिविल लाइन्स के माध्यम से इस व्यवस्था के वर्ग-भेद, कृत्रिम अमानवीय दृष्टि, तथाकथित अभिजात्य बौद्धिक वर्ग की उपस्थिति का बोध करा देता है जहाँ पीतालोक प्रसार में काल गल रहा है, आस-पास फैली कृतियाँ जड़ चित्र-कृतियों सी लगती हैं—सब अलग और दूर-दूर और निर्जीव। और जहाँ अपने कमरे में उदास सी लगती हैं— असंगति और सवेदनहीन तत्वों का एक पूरा दृश्य साकार हो जाता है— यह और गहरा होता है जब यह श्रव्य बिम्ब भी उसे मिल जाता है—

दूर दूर जंगल में सियारा का हो-हो

पास-पास आती हुई घहराती गूँजती

किसी रेलगाड़ी के पहियों की आवाज!!

किसी अनपेक्षित असंभव घटना का भयानक संदेह

अचेत प्रतीक्षा,

कही कोई रेल—एक्सीडेन्ट न हो जाए।

जगल, आशका, अमगल—सूचक ध्वनियों, सन्देह असभव के घटित होने का भय। और उसी में तॉलस्टाय का दीख जाना आज की भयानक त्रासदी, जीवन की विडम्बना, एक महान लेखक के जीवन दर्शन, रचना—कर्म का सघर्ष और निष्ठा सबका ऐसा अनुभव साकार होता है कि उस पृष्ठभूमि में 'निस्तब्ध नगर के मध्य—रात्रि के सुनसान 'अँधेरे में' प्रोसेशन सचमुच मनुष्यता पर प्रश्नचिन्ह लगा जाता है? अमानुषिकता, स्वार्थ, कायरतापूर्ण क्रूर चरित्र के साथ—साथ निरीह अकेलेपन और अवसाद से घिरे मनुष्य की स्थिति का एहसास कराते हुए यह पूरा बिम्ब वातावरण के अद्भुत तनाव, को बढ़ाता है जिसमें कवि की कल्पना, उपमान रूपकादि सब अनुकूल प्रभाव की सृष्टि करते हैं—

यह कोलतार—पथ अथवा

मरी हुयी खिंची हुयी कोई काली जिह्वा

बिजली के द्युतिमान दिये या

मरे हुए दाँतो का चमकदार नमूना!!

कोलतार—पथ —सिविल लाइन्स' का है और तब उसके सारे अर्थ ध्वनित होने लगते हैं लेकिन उसके लिए मरी—खिंची हुयी काली जिह्वा उपमान लाकर कवित्व क्रूर यथार्थ का, वीभत्सता और मृत सवेदनतत्त्व का, निगल जाने वाली प्रवृत्ति का शोषण, का पूरा बिम्ब ही रच देता है। बिजली के

दियों के लिए लिया हुआ उपमान भी इसी ऊपरी असहज वृत्ति और क्रूरता का अपने में काव्यात्मक नमूना है। फिर दूर से गैसलाइट पोतो के बिन्दु दीवाने पर

साँवले जुलूस—सा क्या कुछ दिखता ॥

दूर, वर्ण, ध्वनि, जिज्ञासा, अनिश्चय के बीच 'सावला जुलूस' बहुत सकेत कर जाता है।

और अब गैसलाइट निलाई में रँगे हुए अपार्थिव चेहरे

उनके पीछे काले—काले बलवान घोड़ों का

जत्था सब संगठित सश्लिस्ट होकर किसी 'मृत्यु—दल की शोभा—यात्रा' के व्यंग्य, यत्रणा, क्षोभ, करुणा को एक साथ व्यक्त करते हैं। क्रमशः 'विचित्र प्रोसेशन' दासता भरी मानसिकता, मूल्यहीनता, अवसरवादिता, कायरता के प्रोसेशन में बदलता जाता है—

लगता है उनमें कई प्रतिष्ठित पत्रकार

इसी नगर के॥

बड़े—बड़े नाम अरे, कैसे शामिल हो गए इस बैड—दल में बड़े—बड़े नामों का 'इस बैण्ड—दल' में शामिल होने से बड़ा, क्रूर मजाक क्या हो सकता है—व्यक्तित्वहीनता का इतना साक्षात् प्रमाण। और फिर सगीन नोको का चमकता जंगल' टैंक—दल, मोर्टार, आर्टिलरी और उनमें कई परिचित—पथराये चेहरे—'उनका पूरा' इतिहास पूरा भारतवर्ष—उसका

दुर्घटनापूर्ण इतिहास मिलता जाता है—

काले काले घोड़ो पर खाकी मिलिट्री ड्रैस,

चेहरे का आधा भाग सिदूरी—गेरूभा

आधा भाग कोलती भैरव

भयानक॥

विद्रूपताये, विसगतियों, प्रकाश, कैमरे के कोण और तान्त्रिकता का कुरूप भयानक दर्शन जीवन—यथार्थ के विभिन्न पक्षों को उघाड़ते हैं। और जब अपने ही सब मित्र—आलोचक, साहित्यकार, सदेश में सवेदनशील क्रियेतिव माने जाने वाले कवि, कलाकार, नर्तक और उन्हीं में उद्योगपति, मंत्री कुख्यात डाकू लि जाता है तो भीतर के राक्षसी, स्वार्थ, छिपे हुए उद्देश्य साफ नजर आ जाते हैं। यह प्रोसेशन कवि—कल्पना से फिर मात्रा प्रोसेशन नहीं रह जाता जब वह कहत है—

गहन मृतात्माये इसी नगर की

हर रात जुलूस में चलती

परन्तु, दिन में

बैठती है मिलकर करती हुयी षड्यंत्र

x x x x

हाय, हाय! मैंने उन्हें देख लिया षड्यंत्र

इसकी मुझे और सजा मिलेगी।

रात का जुलूस मनुष्य के प्रति दिन षड्यंत्र का प्रच्छन्न रूप है। 'कोई' एक है जिसने उन्हे नगा देख लिया है— वे अपने को असुरक्षित आतंकित महसूस करते हैं इसलिए उस 'एक' को और सजा मिलेगी। षड्यंत्र ही अपने में मानवीय विरोधी है। सजा है लेकिन अब तो और अधिक मिलेगी—यह व्यंग्य भय का व्यजक नहीं है, उस 'जुलूस' की अमानुषिक मानेवृत्ति और जन-जीवन की त्रासदी का व्यंजक है लेकिन यह 'एक' का देख लेना ही कविता के तनाव में एक मोड़ और विरोधी शक्ति का स्वर मिलाता है जो आगे चलकर जन-क्रान्ति की पीठिका बनता है—मध्यवर्गीय काव्यनायक के आत्मसंघर्ष—सामाजिक संघर्ष को और गहरा करता है। इस प्रकार यह पूरा वर्णन विम्बात्मक है और कविता के समग्र बिम्ब और 'गद्य के तनाव' का बेहद जरूरी हिस्सा। इसी के कारण—'मर गया देश, जो अरे जीवित रह गए तुम! और 'क्या करूँ, किससे क कहूँ, कहाँ जाऊँ दिल्ली या उज्जैन' जैसी परिणति तक कविता पहुँचती है— ये अश समूची ऐतिहासिक, धार्मिक, सांस्कृतिक राजनीतिक गढ़ों की नींव हिला देते हैं। 'बिम्ब' की प्रक्रिया अधिक सश्लिष्ट और विकसित स्तर की मानी गयी है क्योंकि बिम्ब कई तत्वों से निर्मित होता है और प्रतीक की तरह उसका स्वीकृत—स्थिर अर्थ नहीं होता, वह गतिशील होता है। 'इसलिए कविता में अर्थ को स्वायत्त तथा विकसनशील बनाये रखने का मुख्य दायित्व बिम्ब पर होता है।'²⁶ यह सच है कि पश्चिमी समीक्षक बिम्ब का महत्व उसके चाक्षुष संवेदन के कारण मानते हैं। किन्तु रामस्वरूप चतुर्वेदी का कहना यह है कि " मुख्य बात यह है कि सश्लिष्ट गठन होने के कारण बिम्ब में

उसके विभिन्न तत्वाक के बीच सपर्क और टकराहट से एक द्वन्द्वात्मक (डाइलैक्टिक) प्रक्रिय परिचालित होती है जो अर्थ को विकसनशील बनाती है इस तरह बिम्ब प्रधानत और अनिवार्यत एक अर्थ-सश्लेषण है और इसलिए रचना मे काव्यभाषा या कि काव्य बनने की मुख्य प्रक्रिया है।” निश्चय ही मुक्तिबोध की बिम्ब-योजना अर्थ-सश्लेष, अर्थ की विकसनवृत्ति का उदाहरण है-ये बिम्ब-प्रक्रिया इतनी सघन, प्रवाहमान, और लय-वैविध्य की सर्जक है कि कविता मे उससे विशिष्ट अर्थ-क्षमता विकसित हुई है और नाटकीय लय और तनाव को उसने अधिक सार्थक-जीवन्त किया है। प्रोसेशन जैसे विशेष प्रयोगो से, तॉल्स्टाय, गांधी, तिलक जैसे प्रयोगो से ‘अँधेरे मे’ जैसी लम्बी जटिल कविता का समूचा रचनासघटन अपने मे समग्रत दीप्त हो उठा है। बिम्ब ही कविता की सारी भगिमा, लय-टोन, अर्थ को बदल देते है। आचार्य रामचन्द्र शुक्ल ने बिम्ब-विधान को ‘सश्लिष्ट- कहा ही है। तिलक का सम्पूर्ण दृश्य मार्मिक बना है-सपाट सूने मे निसग स्तब्ध जडीभूत पाषाण-मूर्ति जैसे जीवन की मूल्यहीनता, अकेलेपन की पीडा और सवेदनहीनता पर स्तब्ध है-असंग है। मूर्ति का हिलना तन से अंगारं फूटना, नासिक से खून बहना और काव्यनायक का व्याकुल होकर उसे अभी अपने जिन्दा हाने का विश्वास दिलाना और मन में एक भयानक जिद का उठना, अद्भुत बिम्बात्मकता का उदाहरण है। उसी सत्राटे में, संदी मे, बोरे में कौपते गाँधी का बिम्ब भी एक पूरा इतिहास कहता है और फिर ‘शिशु’ प्रसंग के जुड़ने से अतीत, वर्तमान की भयानक विसंगति मे ‘भावी के उद्भव’ का, भविष्य की आशा, आस्था और

कर्म का सकेत मिलता है—जनता के गुणों में सभावनाओं की तलाश मिलती है। मुक्तिबोध अधिकांशतः स्मृति और कल्पनामूलक बिम्बों की रचना करते हैं और इस कार्य को वह अप्रस्तुत विधान से या लक्षण—व्यजना से, सकेतों से सम्पन्न करते हुए संवेदना को मूर्त रूप देते हैं। खास बात यह है कि उनके बिम्बों में पुनरावृत्ति नहीं है और उनकी लम्बी कविता की समग्र बिम्बात्मकता में अनेक प्रकार के बिम्बों का योगदान होता है।

मुक्तिबोध के बिम्बों में इसीलिए बड़ा वैविध्य है—समकालीन कवियों में अपने में विशिष्ट और विस्तृत है—उसका क्षेत्र व्यापक है। सामान्यतः उनके बिम्ब भयावह हैं—अंधेरा, पठार, पहाड़, समन्दर, नीली झील, गुफा, खोह, जंगल, गली, अंधेरा, जीना, पत्थर, बीरान घटाघर, चौराहा, कोलतार पथ, भवन आदि के योग से रहस्यात्मक और व्यग्यात्मक, भयावह वातावरण पैदा हुआ है। लगता है जैसे बिम्ब—चयन में इतिहास, राजनीति, गणित, विज्ञान, प्रकृति, मनोविज्ञान, कला, जीवन, आदिम सभ्यता, विश्वसंदर्भ, व्याकरण, भाषा, साहित्य किसी का कोना नहीं छोड़ा है। प्राकृतिक बिम्बों में पहाड़, पठार, समन्दर, झील, पेड़, गुफाएँ, जंगल, हवा, प्रभजन, बिजली, खुरदरे कंगारू—तट, तुंग शिखर आदि का वह भरपूर सार्थक उपयोग करते हैं और उन्हीं के माध्यम से कभी वातावरण—निर्माण करते हैं, कभी मानव जीवन और मानवहृदय की जटिल संवेदनाओं को रूपायित करते हैं—

सूनी है राह, अजीब है फैलाव

सर्द अँधेरा

ढीला आँखो से देखते हे विश्व

उदास तारे

x x x x

अँधियारा पीपल देता है पहरा

हवाओ की नि.सग लहरो मे काँपती,

कुत्तो की दूर-दूर अलग-अलग आवाज

टकराती रहती सियारो की ध्वनि से।

काँपती है दूरियाँ, गूँजते है फासले,

(बाहर कोई नहीं, कोई नहीं बाहर)

इतने मे अँधियारे सूनेमे

कोई चीख गया है

रात का पक्षी

कहता है

वह चला गया है

वह नहीं आयेगा, आयेगा ही नहीं

अब तेरे द्वार पर।

x x x x

भूमि की ततहो के बहुत-बहुत नीचे

अँधियारी, एकान्त

प्राकृत गुहा एक।

विस्तृत खोह के सॉवले तल मे

तिमिर को भेदकर चमकते है पत्थर

तेजस्क्रिय रेडियो—एक्टिव रत्न भी बिखरे,

झरता है जिन पर प्रबल प्रपात एक।

प्राकृत जल वह आवेग भरा है,

द्युतिमय मणियों की अग्नियों पर से

फिसल—फिसलकर बहती है लहरे,

लहरो के तल मे से फूटती है किरने,

रत्नों की रंगीन रूपों की आभा

फूट निकलती

खोह की बेडौल भीटे है झिलमिल॥

जाहिर है आदिम जीवन के उपकरणों ने, अँधेरे के बिम्ब ने यहाँ विराटता पैदा किया है। कभी—कभी बिम्बों को अधिक पूर्णता प्रदान करने के लिए मुक्तिबोध सार्थक विशेषणों का भी प्रयोग करते हैं—कटे—कटे पठारों का, गुजान रात, अजनबी हवाओं, सॉवले जल, 'शीत भरे थर्राते तारों के अँधियाले' तल में, चट्टानी चमक पठार, की अँधेरे की स्याही में डूबे हुए देव उजाड़ बजर टीले पर एहसास, आदि। सभी सक्रिय एवं श्रव्य बिम्ब—रचना द्वारा, अनुकूल सार्थक ध्वन्यात्मकता द्वारा वातावरण एवं अपेक्षित अर्थ, स्थिति, तनाव की सृष्टि करते हैं। आरम्भ में ही काव्यनायक जब भीत पर बनती कुहरीली आकृति को देख हतप्रभ रह जाता है तो—

तालाब के आस-पास, अँधेरे में वन-वृक्ष
 चमक-चमक उठते हैं हरे हरे, अचानक
 वृक्षों के शीश पर नाच-नाच उठती है बिजलियाँ
 शाखाये, डालियाँ झूमकर झपटकर
 चीख, एक दूसरे पर पटकती हैं सिर . . . ।

यह अगर आंतरिक मनस्थिति की दृश्यनुभूति और अभिव्यक्ति है तो
 तिलक-मूर्ति के प्रसंग के बाद—

इतने में अकस्मात् कॉपा व धोंय धोंय
 बन्दूक धडाका
 बिजली की रफ्तार पैरो में घूम गयी ।
 खोहो-सी गलियों के अँधेरे में एक ओर
 मैं थक बैठ गया ।
 सोचने-विचारने ।
 अँधेरे में डूबे हुए मकानों के छप्परों पार से
 रौने की पतली-सी आवाज
 सूने में कॉप रही, दूर तक
 कराहो की लहरो में पाशव प्राकृत
 वेदना भयानक थरथरा रही है ।

यह ध्वन्यात्मक बिम्ब अपनी गतिशीलता में मध्यवर्गीय काव्यनायक की
 मनस्थिति और गांधी जी के पूर्व का आभास कराता है और दृश्यों का

आनन्द भी देता है। दृश्य-श्रव्य के मिश्रित बिम्ब का सर्वोत्कृष्ट उदाहरण सैनिक जत्था और अंत में जन-क्रान्ति के ज्वलन्त रूप के अन्तर्गत है। जब क्रान्ति की सुखद कल्पना एक प्राणयिनी में बदल जाती है—

मानो कि कल रात किसी अनपेक्षित क्षण में ही सहसा
प्रेम कर लिया हो मनोहर मुख से
जीवन भर के लिए॥

और उस अज्ञात प्राणयिनी के स्वप्न-स्पर्श की याद आते ही—

कैमरे में सबुह की धूप आ गयी है,
गैलरी में फैली है सुनहला रवि-छोर
क्या कोई प्रेमिका सचमुच मिलेगी?
हाय! यह वेदना स्नेह की गहरी
जाग गयी क्यों कर ?
सब ओर विद्युत्तरंगीय हलचल
चुम्बकीय आकर्षण।
प्रत्येक वस्तु का निज-निज आलोक,
मानों कि अलग-अलग फूलों के रंगीन
अलग-अलग वातावरण है बेमाप,
प्रत्येक अर्थ की छाया में दूसरा, आशय
झिलमिला रहा-सा।
डेस्क पर रखे हुए महान् ग्रन्थों के लेखक

मेरी इन मानसिक क्रियाओं के बन गये प्रेक्षक,
मेरे इस कमरे में आकाश उतरा,
मन यह गगन की वायु में सिहरा।

भयावह बिम्बों के बीच में ऐसा कोमल, स्निग्ध आकर्षण से भरा बिम्बात्मक चित्र जिसमें दृश्य भी है, क्रिया भी, मानसिक भावों का उतार-चढ़ाव भी एक स्थिति-परिवर्तन की सुखद व्यञ्जना भी। स्वयं मुक्तिबोध की बिम्ब-योजना भी इससे स्पष्ट होती है कि सब बिम्ब मानो अलग-अलग हैं लेकिन हर अर्थ की छाया में दूसरा आशय झिलमिलाता हुआ-सा। यह बिम्ब, स्मृति, कल्पना, और रागात्मक सम्बन्ध का संकेत करता है। ऐसे ही रागात्मक सम्बन्ध का बोध शिशु-प्रसंग में होता है-

बालक लिपटा है मेरे इस गले से चुपचाप,
छाती से कंधे से चिपका है नन्हा-सा आकाश
स्पर्श है सुकुमार प्यार भरा कोमल,
किन्तु है भार का गभीर अनुभव।

श्रृंगार परक बिम्ब कम होने के कारण इस प्रकार के बिम्ब मुक्तिबोध की रागात्मक वृत्ति और भविष्य के प्रति, समाज के प्रति दायित्व के द्योतक हैं।

स्पृश्य बिम्ब के लाक्षणिक प्रयोग भी 'अँधेरे में' हैं पर उसका लक्ष्य भी काव्यनायक की सशयग्रस्त मनोदशा, उसकी मानसिक यातना, उसकी गति और प्रयास का चित्रण करने के लिए है-

कमजोर घुटनों को बार बार मसल
लडखंडाता हुआ मैं

उठता हूँ दरवाजा खोलने,
 चेहरे के रक्तहीन विचित्र शून्य को गहरे
 पोछता हूँ हाथ से
 अँधेरे के ओर-छोर टटोलकर
 बढ़ता हूँ आगे,
 पैरो से महसूस करता हूँ धरती का फैलाव,
 हाथो से महसूस करता हूँ दुनिया,
 मस्तक अनुभव करता है आकाश
 दिल में तड़पता है अँधेरे का अदाज,
 आँखें ये तथ्य को सूँघती-सी लगती,
 केवल शक्ति है स्पर्श की गहरी।

स्पर्श की शक्ति ही काव्यनायक की छटपटाहट को मध्यवर्गीय निष्क्रिय
 मानसिकता को, तीव्र अदम्य आकाक्षा और दृढ सकल्प में बदल देती है।
 मुक्तिबोध लगातार दो विरोधी प्रकृतिके बिम्बों को स्थितियों, चित्रों को लेकर
 चलते हैं। अँधियारा और प्रकाश, सन्नाटा और चीख, रात और सुबह, स्वप्न
 और जागरण, मृत्यु और जीवन, कोमलता-निष्क्रियता-सक्रियता-सक्रियता,
 अँधेरे में ध्वनियों के बुलबुले उठते रहते हैं और जब नीली झील में
 प्रतिपल काँपते अरुण कमल की थाह ढूँढ़ने का संकल्प हो जाता है। तब
 उस संकल्प-चेतना के साथ-

चाँद उग आया है

गलियों की आकाशी लम्बी सी चीर में

तिरछी है किरनो की मार
 उस नीम पर
 जिसके कि नीचे
 मिट्टी के गोल चबूतरे पर, नीली
 चोंदनी में कोई दिया सुनहला
 जलता है मानो कि स्वप्न ही। साक्षात्
 मकानों के बड़े बड़े खडहर जिनके कि सूने
 मटियाले भागों में खिलती ही रहती
 महकती रातरानी फूल भरी जवानी में लज्जित
 तारों की टकटकी अच्छी न लगती।

इस सघर्ष-क्षण में चोंद, चोंदनी, रातरानी की महक सबके यथार्थपरक अर्थ है—अंधेरे का सैलाब छँट गया है, सुनहला दिया जल रहा है लेकिन इनके प्रचलित रोमांटिक अर्थ नष्ट हो गए हैं और श्रृंगार असंगत—सी चीज लग रहा है। रातरानी फूल भरी जवानी में लज्जा से नहीं झुक रही है, 'लज्जित' है—तारों की टकटकी भी अच्छी नहीं लगती है—यही मुक्तिबोध की मौलिक पहचान है।

मुक्तिबोध जब गंध-बिम्ब भी लेते हैं तो वह कविता के समग्र अनुभव का अभिन्न अंग है। साथ ही कविता के भयावह प्रवाह में कुछ अलग लगते हुए भी वे बिम्ब परिवर्तन और द्वन्द्व के विकास के कारण होते हैं। 'मानो मेरे कारण ही लग गया मार्शल लॉ यह, मानो मेरी निष्क्रिय संज्ञा ने संकट बुलाया' के अनुभव की यत्रणा के बाद जब 'मैं बरगद के पास

खड़ा होता है तो उसे महसूस होता है—

रात्रि के श्यामल ओस से क्षलित
 कोई गुरु गम्भीर महान् अस्तित्व
 महकता है लगातार
 मानो खडहर प्रसारो मे उद्यान
 गुलाबी—चमेली के, रात्रि—तिमिर मे
 महकते हो, महकते ही रहते हो हर पल।
 किन्तु वे उद्यान कहाँ है,
 अँधेरे मे पता नही चलता।
 मात्र सुगन्ध है सब ओर,
 पर उस महक—लहर मे
 कोई छुपी वेतना, कोई गुह्या चितना
 छटपटा रही है छटपटा रही है।

यह गंध की खोज की बेचैनी है, उस सुगन्ध के पीछे छटपटाहट है।” इनमें विम्ब अपने को बिम्बित नहीं करता, कुछ और करता है जिससे परिचित कविता की राह से गुजरा जा सकता है।²⁷ ये बिम्ब आंतरिक विवशता का परिणाम है, किसी कलात्मक कौशल का नहीं। अलंकार के लिए बिम्बों का प्रयोग मुक्तिबोध बहुत कम करते हैं अगर करते भी हैं तो वहा व्यंग्यार्थ महत्वपूर्ण होता है— उसके प्रयोग से वह अपनी छटपटाहट की और अधिक मुखर, स्पष्ट करना चाहते हैं। रस—बिम्ब भी मुक्तिबोध मे अधिक नहीं है

लाकेन जब वे उनका प्रयोग भी करते हैं तो उसमें गहरे अर्थ और जीवन का यथार्थ बहुत दूर तक छिपा हुआ होता है।

मेरे ही उर पर धँसाती हुयी सिर,

छटपटा रही है शब्दों की लहरे

मीठी है दुःसह॥

उर में सिर धँसाती हुई शब्दों की लहरे 'मीठी भी हैं' असत्य भी हैं क्योंकि "मुक्तिबोध एक सामाजिक चेतना सम्पन्न जीवन की विभिन्न समस्याओं के प्रति सजग, पर ऐंद्रिक संवेदनाओं के प्रति अपेक्षाकृत तटस्थ से, जीवन के आनन्द-पक्ष की अपेक्षा उसकी द्वन्द्वात्मकता के प्रति अधिक सचेत कवि मालूम पड़ते हैं।"²⁸ वैसे भी नयी कविता ने बिम्ब का क्षेत्र बहुत व्यापक किया—मुक्तिबोध ने उन्हें नयी भंगिमा और संवेदनात्मक विस्तार दिया। डॉ० रामस्वरूप चतुर्वेदी उनकी इस विशिष्टता को रेखांकित करते हुए कहते हैं कि "मुक्तिबोध के बिम्बों में भय और आत्मीयता का एक विचित्र मिश्रण है जो उनके लिए आज की औसत भारतीय निम्न मध्यवर्गीय जिन्दगी का असली रूप है। उनके काव्य की शक्तिमत्ता अधिकतर इस बिम्ब-विधान से उपजती है और 'गरबीली गरीबी' के समूचे वैविध्य को रूपायित करती है।"²⁹ विविधता के साथ क्रियाशीलता ही वह मुख्य सौंदर्य है जो एक लम्बी कविता के बिम्बविधान को संप्राण बनाता है जिसमें उनकी रंग-चेतना की प्रखरता और विरोधाभास ने भी योगदान दिया है। काले, लाल, सुनहले, भूरे, कथई, गुरुआ, साँवले, गुलाबी, खाकी, मटमैले, जैसे रंग कविता की

प्रकृति से मेल खाते हैं और प्रायः एक अनोखा भावचित्र बनाते हैं — रंग-योगना का विलक्षण, सारगर्भिता प्रयोग नाटक में प्रकाश और वर्ण के खुलने-मिलने की तरह। लोहे के चक्के से निकली स्वर्णिम नीली-लाल-लाल चिनगियाँ फूलों की खिलती हैं, और अभी मौसम साफ नहीं है— 'गेरुआ मौसम है उते है अगर'। रक्तिम तितलियाँ, घेंघराला धुआँ पर उसमें गेरुई ज्वाला भी है। साँवली हवा है तो अँधेरे में टके सितारे भी हैं, अँधेरे की स्याही और उसका फैलाव है, रक्त का तालाब है तो रक्त में डूबी द्युतिमान मणियाँ, रुधिर से फूटती किरणें भी हैं क्योंकि अनुभव भी है और सकल्प भी निष्क्रियता की वेदना है तो मुक्ति की संघर्ष भी। 'अँधेरे में सुलगती सिगरेट अचानक तोंबे-चेहरे की ऐठ' झलकाती है। दियासलाई की क्षण भर की लौ में 'मथरीली सलवट' भयानक दीखती है। यही नहीं—

सुनसान चौराहा साँवला फैला,

बीच में वीराम गुरुआ घटाघर,

ऊपर कत्थई बुजुर्ग गुम्बद,

साँवली हवाओं में काल टहलात है।

रात में पीले हैं चार घड़ी-चेहरे,

मिनट के कॉटों की चार अलग गतियाँ

चार अलग कोण

कि चार अलग संकेत।

निश्चय ही ये सभी रंग जीवन की विद्रूपता, बदरंग स्थिति, घेंघराली अस्पष्ट, कटू यथार्थ से भरी स्थिति का व्यञ्जक—इनमें जीवन की चमक नहीं है, सौन्दर्य की तथाकथित रुमानियत नहीं है ये धूमिल, पीत, फीके, ठंडे रंग

है या फिर जलते हुए, भीषण भयानक, गरम। यहाँ ओस भी श्यामल है, जल भी सॉवला है, 'उदास मटमैल मन रूपी वल्मीकि' है, 'अनगिनत काले-काले हाइफन-डैशो की लकीरो की हलचल' है, यहाँ तक कि जुलूस भी सॉवला है। जगखायी जमी हुयी चिटखनी है, खुरदरे कगार-तट है और जिन्दगी के कमरो का अँधेरा है पर इन्ही के भीतर से कोई चेहरा उीरता है—मुसकरता है और सघर्ष करते-करते किरणे झिलमिलाने लगती है। इन रगो ने, रगो के विरोधो ने कविता की भाषा और बिम्बो को जुझारु प्रकृति का बनाया है। वे सम्मोहक नहीं है पर उनमे 'लडाई' है। 'हर शब्द अपने प्रति शब्द को काटता है, हर रूप अपने बिम्ब से जूझता है और हर ध्वनि अपनी प्रतिध्वनि से लडती है— ये जूझना कविता मे तय है और यही उनके बिम्बविधान मे शक्ति लाया है। प्रसिद्ध ललितनिबन्धकार कुबेरनाथ राय के अनुसार "मुक्तिबोध की बिम्ब-रचना-पद्धति एक सचेत और जागरूप प्रक्रिया है। वे अंग्रेजी के 'मेटाफिजिकल' कवियों की तरह बिम्ब को पूर्व निश्चित कर लेते हैं ओर अपनी सुविधानुसार उसे विकसित करते और तराशते रहते हैं। किसी भी बिम्ब की सदर्म-निरपेक्ष स्वतंत्र स्थिति में उनके अनेक सम्बन्ध सूत्र होते हैं (कविता में बिम्ब की स्थिति स्वतंत्र नहीं वरन् काय-कथय के परतंत्र हाती हैं) एक बिम्ब के कई सबध-सूत्रों को छोडकर शेष का आच्छादन कर देते हैं अर्थात् सम्पूर्ण विबम्ब भी न स्वीकार करके उसके कुछ क्रिया-कलापो का ही एक कविता में वरण कर लेते हैं। × × × अतः मुक्तिबोध का बिम्बविधान विश्लेषणपरक है ओर बिम्ब धर्म चयन-आश्रित तथा क्रियापरक है— अर्थात् वह कविता के भीतर अपनी मूर्ति मे नहीं, अपने क्रिया-कलापों के माध्यम से जीवित और अस्तित्वशील

होता है।³⁰ अंधेरे में के बिम्बों की विशेषता उसके क्रिया-कलापो में, कथय के विकास और विश्लेषण में, गतिमानता और समग्रता में है— उनका वर्गीकरण करके देखना केवल एक सुविधा मात्र है। यहाँ पूरी फैंटेसी ही बिम्बमाला से बनती है।

- 1 मुक्तिबोध एक मोर्चे पर चौतरफा युद्ध प्रभाकर श्रोत्रिय, मुक्तिबोध स० विश्वनाथ प्रसाद तिवारी, पृ० 100
- 2 मुक्तिबोध एक मोर्चे पर चौतरफा युद्ध प्रभाकर श्रोत्रिय, मुक्तिबोध स० विश्वनाथ प्रसाद तिवारी, पृ० 100वही पृ० 101
- 3 मुक्तिबोध की सार्थकता श्रीकान्त वर्मा, आलोचना, 103
- 4 आधुनिक हिन्दी साहित्य का इतिहास, पृ० 321
- 5 एक साहित्य की डायरी मुक्तिबोध रचनावली . चार पृ० 92
- 6 हिन्दी साहित्य और संवेदना का विकास, पृ० 236
- 7 अंधेरे में एक विश्लेषण, पृ० 51
- 8 नन्दकिशोर नवल अंधेरे में एक विश्लेषण पृ० 52
- 9 चोंद का मुँह टेढ़ा है, भूमिका
- 10 हिन्दी साहित्य और संवेदना का विकास, पृ० 236
- 11 मुक्तिबोध की सार्थकता आलोचना 1973
- 12 कविता के नये प्रतिमान नामवर सिंह, पृ० 219
- 13 वही पृ० 219
- 14 चोंद का मुँह टेढ़ा है पृ० 115
- 15 नये साहित्यकार का सौन्दर्य-शास्त्र पृ० 129
- 16 गजानन माधव मुक्तिबोध का रचनासंसार पृ० 75
- 17 भूरी-भूरी खाक धूल मुक्तिबोध पृ० 229
- 18 चोंद का मुँह टेढ़ा है . भूमिका शमशेर बहादुर सिंह
- 19 मुक्तिबोध रचनावली चार, पृ० 198
- 20 मुक्तिबोध रचनावली चार, पृ० 198
- 21 कविता के नये प्रतिमान पृ० 214
- 22 हिन्दी साहित्य और संवेदना का विकास, पृ० 239
- 23 कविता के नये प्रतिमान नामवर सिंह पृ० 118-119
- 24 कविता के नये प्रतिमान पृ० 219
- 25 कविता के नये प्रतिमान पृ० 219
- 26 काव्यभाषा पर तीन निबन्ध रामस्वरूप चतुर्वेदी, पृ० 110
- 27 गजानन माधव मुक्तिबोध - चोंद का मुँह टेढ़ा है इन्दुनाथ मदान, पृ० 108
- 28 गजानन माधव मुक्तिबोध अज्ञेय और मुक्तिबोध के काव्यबिम्ब रणजीत और वाजिद, पृ० 297
- 29 काव्यभाषा पर तीन निबन्ध पृ० 130
- 30 मुक्तिबोध - स० विश्वनाथ प्रसाद तिवारी, 'ब्रह्मराक्षस अर्थबीज और विस्तार', पृ० 130

छठवां अध्याय

“दार्शनिकों ने विश्व की सिर्फ व्याख्या की है लेकिन सवाल है
उसको बदलने का।”¹

माक्स-एंगेल्स

और मुक्तिबोध के लिये –

“सत्य को अनुभव करना सहज है

मुश्किल बहुत

उसके कठिन निष्कर्ष मार्गों पर चले चलना।”²

मुक्तिबोध अपने समस्त साहित्य में ज्ञान और चिंतन की क्रियागत परिणति की समस्याओं से जूझते रहे हैं। यही उनके मध्यवर्गीय काव्य नायको के आत्मसंघर्ष की भी धुरी है। दुनियाँ को बदलने की चिंता मुक्ति बोध है क्योंकि उसका प्राप्त परिदृश्य बहुत बेरहम और मनुष्यता के लिये घातक है। मार्क्सवाद मनुष्यता की मुक्ति का दर्शन है। मुक्तिबोध इस दर्शन के साथ युग के बड़े सवाल से जूझते हुये जीवन की सृजनात्मक आयामों की खोज करते हैं, क्योंकि यही वह शक्ति है जो इतिहास के इस अन्तर्विरोध भरे दौर से निर्णायक संघर्ष का मोर्चा बना सकती है। यानि जनता के श्रम, संबल और विश्वास का दोहन करने वाली पूँजीवादी व्यवस्था को चुनौती देने वाले शक्ति स्रोत यही है। ‘अन्धेरे में’ शीर्षक कविता में जनता की मुक्ति के महान स्वप्न की यही संघर्ष भरी प्रक्रिया है जो अपने समय की भायानक पीड़ा भरी कसौटियों से गुजरती है। इस संघर्ष में उनके काव्य नायक का उत्पीड़ित जनता के मुक्ति युद्ध में अपनी ऐतिहासिक भूमिका दृढ़ कर लेने का संघर्ष भी है, जिसमें एक सकर्मक ऊँचाई और व्याप्ति है।

मुक्तिबोध नयी कविता के कवि हैं। नयी कविता का मुख्य स्वर मध्य वर्ग की आकांक्षाओं और संघर्षों पर केन्द्रित रहा है। ज्यादातर कवियों की व्यक्तिवादी रुझान के कारण इस वर्ग की व्यक्तिगत हताशा, मनोदौर्बल्य या असामंजस्य की बात ही उनके लिये मुख्य है किन्तु मुक्तिबोध का चुनाव यह

नहीं है। नयी कविता की पतनशीलता और कलावादी पाखंड से टकराने वाले वे अकेले कवि और विचारक रहे हैं। उनका प्रयत्न मध्य वर्ग के सक्रिय सवेदनशील और सामाजिक को पहचानने का रहा है। इसलिये उनके काव्य नायक अपने वर्गीय अन्तर्विरोधों के अलगावों के गर्क नहीं हैं बल्कि उनमें अपनी अनिवार्य सामाजिक भूमिका के लिये संघर्ष की चेतना है। नामवर सिंह जी के अनुसार 'अंधेरे में' के काव्य नायक की मुख्य समस्या 'अस्मिता की खोज' है। उनकी आकांक्षा इस 'अस्मिता की खोज' को वर्ग चेतना के रूप में देखने की है। अस्मिता की खोज के इस मार्क्सवादी भाष्य से न उलझते हुये यह कहा जा सकता है कि 'अंधेरे में' का काव्य नायक यदि कुछ खोज रहा है तो वह खोज है नये मानवीय इतिहास की रचना करने वाली क्रान्तिकारी शक्तियों की। अतः जनता को गुलाम बनाने वाली शोषक शक्तियों से संघर्ष की बात ही उनके लिये मुख्य है तथा उनकी तमाम कविताये इस संघर्ष को अधिक प्रभावी बनाने वाली संभावनाओं की खोज करती है। नामवर जी के अनुसार यदि मुक्तिबोध के काव्य नायक को अस्मिता के लोप यानि मिथ्या चेतना से आक्रान्त मान भी लिया जाय तो उसके भीतर ऐसा क्या बेचैन और सक्रिय है जिसके कारण वह जिन्दगी के अंधेरे कमरों में उसकी 'अनिवार आहट' सुनता है। 'वह' जो और कोई नहीं उसकी अपनी चेतना का वह प्रखरतर होता हुआ 'रक्त प्लावित स्वर' है जो उसके आत्मसंघर्ष को क्रान्तिकारी जनसंघर्ष से गहरे एकात्म तक विकसित करता है। इस प्रकार निजी अन्तर्विरोधों से सचेत संघर्ष की यह प्रक्रिया उसे सामाजिक अन्तर्विरोधों के से निर्णायक संघर्ष के लिये तैयार करती है। ऐसा नहीं लगता की मुक्तिबोध के काव्य नायक की बन्द स्थिति का कारण व्यवस्था से भय है। यद्यपि व्यवस्था दमनकारी है और उसके इस राक्षसी रूप की पहचान भी उसे है किन्तु इस व्यवस्था की मरणोन्मुखता से भी वह अपरिचित नहीं है। रात के अंधेरे में निकलने वाले जुलूस को मुक्तिबोध ने इस हिसक तन्त्र के शक्ति परीक्षण के रूप में चिह्नित किया है। यह अनायास नहीं है कि इसे इसे मृत दल की शोभयात्रा कहते हैं। जनता के

शत्रुओं को मुक्तिबोध अपराधियों का सयुक्त परिवार कहते हैं और देखते हैं कि इसमें पूँजीपति, नेता, पत्रकार, कवि और अफसर जैसे सफेदपोशों के साथ नगर का कुख्यात हत्यारा डोमाजी उसताद भी शामिल है। रात के भयानक अन्धेरे में यह जुलूस जनक्रान्ति के दमन के लिये जा रहा है। किन्तु मुक्तिबोध जानते हैं कि जनता के शत्रु अपने ही नाखूनो से पागल हो अपना सीना चीर डालते हैं।³ इनका आतंक तभी तक है जब तक जनता इससे संघर्ष की अपनी भूमिका के प्रति सचेत नहीं है, मुक्तिबोध के काव्य नायक के लिये वर्ग विभाजित पूँजीवादी समाज की ये प्रक्रियाएँ और परिणतियाँ पूरी तरह से स्पष्ट हैं। इसलिये व्यवस्था अपने पूरे आतंक के बावजूद उसका भय नहीं है। उसकी प्रधान समस्या अपनी श्रेणी के मनुष्य की वे व्यक्तिवादी अन्तः प्रवृत्तियाँ हैं जो उसे खतरनाक ढंग से उसे व्यवस्था के हितों की ओर ले जाती हैं। तथा इस प्रकार उसे शासक वर्गों की विचारधारा और पद्धति के अधीन बनाकर समाज के जीवित संघर्षशील हिस्सों से अलग-थलग कर देती है। उसकी समस्त दक्षता या विशेषज्ञता की आकर्षक कीमत लगा दी जाती है। इस प्रकार वह इस जन विरोधी तन्त्र का आज्ञाकारी पुर्जा भर होकर रह जाता है। उतना ही यान्त्रिक, उतना ही बेरहम और उतना ही जनविरोधी। इस ठडी और बेजान नियति में उसकी गुलामी सर्वद्वारा की गुलामी से कम नारकीय नहीं। इसलिये इसकी मुक्ति के सवाल भी सर्वहारा की मुक्ति के सवाल से कहीं ज्यादा पेचीदा है। और ये ही सवाल मुक्तिबोध को चुनौती है।

मध्यवर्ग के वर्ग सहयोगी चरित्र के प्रति मुक्तिबोध को गहरी ग्लानि और गुस्सा है। इसे उन्होंने की उस निर्मम व्यूह रचना के रूप में पहचाना है जिसके अन्तर्गत उसके दमन और अन्याय के विरोध का कारगर मोर्चा बना सकने वाली शक्तियाँ, सामाजिक, सांस्कृतिक प्रक्रियाओं के स्तर पर गलत मूल्य विधान में डाल दी जाती हैं। और विकेंद्रित होकर मनुष्यता के लिए घातक समझौतों की राह पकड़ लेती हैं। इस प्रकार वह मध्य वर्ग जिसमें जीने की स्वाभाविकता और आजादी के लिये चिन्तन और संघर्ष की क्षमता

है तथा जो उत्पीडित मेहनतकश जनता को क्रांतिकारी ताकतो में बदलने वाला महान शिक्षक हो सकता है। चिलचिलाती हुई दूरियो, ठंडे फासलो 'बियाबानो' या 'अपावन अधेरो' का शिविर होकर 'अभिषिप्त खेहो', या निर्जीव चट्टानों में बदल जाता है। मध्यवर्ग के एक बड़े सम्भावनापूर्ण तबके के इस हथ्र को मुक्तिबोध ने गहरी पीड़ा के साथ देखा है।

नामवर जी ने 'अंधेरे में' कविता के अधेरे को इस स्वप्न कथा का ऐसा परिवेश माना है जिसमें चीजों को 'और का और' कर देने की क्षमता है। उनके अनुसार इस अधेरे के कारण इस जुलूस की भयावहता कहीं और बढ़ जाती है जो दिन के उँजाले में भीड़भाड़ में कहीं दब जाता। यद्यपि नामवर जी के लिये भी मुक्तिबोध की इस कविता का यथार्थ इतना सरल नहीं है किन्तु 'अंधेरे' की उनकी यह व्याख्या अपर्याप्त है। वैसे भी जुलूस में शामिल तत्वों के दिन की दिनचर्या से पाठकों को मुक्तिबोध ने अपरिचित नहीं रखा है —

‘गहन मृतात्माये इसी नगर की

हर रात जुलूस में चलती

परन्तु दिन में

बैठती है मिलकर करती हुई षडयन्त्र

विभिन्न दफ्तरो, कार्यालयों, केन्द्रों में, घरों में।⁴

अत स्पष्ट है कि अधेरा इस कविता का परिवेश भर नहीं है अपितु कविता की समूची अर्थ प्रक्रिया से गहरे सम्बद्ध है। मुक्तिबोध के काव्य नायक का संघर्ष इकहरा नहीं है। उसके भीतर कठिन आभ्यान्तर ग्रन्थियों और वाह्य समस्याओं के तनाव है। दूसरी तरफ ज्ञान और संवेदना को मानवीय दीप्ति और प्रखरता देने वाले सकर्मक जीवन से कटाव की यातनाये कम नहीं हैं। इसके अतिरिक्त निःसन्देह यह अधेरा इस 'मुनाफाखोर तंत्र' का वह कवच भी है जिसके नीचे उसकी सारी पशुता और स्वार्थ छुप जाते हैं। मुक्तिबोध ने 'अंधेरे' और 'प्रकाश' के पारंपरिक प्रतिकार्थ को ही विकसित किया है। अंधेरा सर्वत्र जड़ता या अज्ञान से अवरुद्ध जीवन की पीड़ादायी

स्थितियों को व्यजित करता तथा 'प्रकाश' सच्चाई के सुनहरे तेज अक्सों का प्रकाश है। मुक्तिबोध के यहाँ अधेरा प्रकाश से ज्यादा दोहराया गया है और इसके तमाम शेड्स हैं—'काली स्याह शिलाये, तेजाबी काला गटर', सॉवले गुहान्धकार, 'ठण्डा अधेरा', 'अधियारा ताल', 'नीला पील्ला', 'तम श्याम—सलिल' जैसे तमाम प्रतीकाश्रित बिम्ब मिलते हैं। सदैव ये मनुष्य को धुरीहीन बनाने वाली भीतरी—बाहरी स्थितियों या भावों के व्यजक हैं। मुक्तिबोध के अनुसार जीवन की धुरी — 'जीवन का वृहद लक्ष्य'⁵ है। यह वृहद लक्ष्य 'मानव की केन्द्रीय प्रक्रियाओं का अविभाज्य अंग बनकर जीना है।'⁶ मुक्तिबोध इसी को 'बिजली भरी तडपदार जिन्दगी कहते हैं।'⁷ यह जिन्दगी मेहनत और मुक्ति के काम में लगे हुये सर्वहारा की शानदार जिन्दगी है, जिसमें कठिन जीवन संघर्ष और यातना के बावजूद जीवन का स्वाभाविक रागोल्लास, मानवीय परस्परता और सक्रिय सामूहिक भावना है। मुक्तिबोध में इस वर्ग के लिये गहरी करुणा, प्यार और उम्मीद है। उनके यहाँ जनता की प्रायः लोकयुद्धों में दक्ष छवि उभरती है। जिसकी शक्ति से अपने काव्य नायक के लिये नैतिक चुनौतियों का पक्ष खड़ा करते हैं। उसका संघर्ष जनता के उस अभिन्न मित्र का संघर्ष है जो सच्ची मैत्री की अग्नि परीक्षाओं में तप रहा है और जनता के शत्रुओं की खतरनाक प्रणालियों और पैतरो का जबाबी मोर्चा तैयार कर रहा है जिन्दगी के गर्म स्पर्श उसकी चेतना को उदार, प्रखर और सकल्पवान बनाते हैं। मुक्तिबोध अपने काव्य नायक की उस अहम बद्धता के प्रति सर्वाधिक खबरदार है जिसके भीतर शासक वर्गों के लिये गुजाइशें निकल आती हैं। 'व्यक्तित्वांतरण' की विदीर्णकारी प्रक्रिया में उसे बिना किसी रियायत के उतार देते हैं और खतरो के खिलाफ लड़ने की उसकी क्षमता को चमकाते हैं।

मुक्तिबोध की कविताओं में मध्यवर्ग अपनी समस्त सामाजिक सदर्थता और लक्षणों के साथ प्रवेश करता है। मध्यवर्गीय व्यक्तित्व में विभाजन स्वाभाविक है और विभाजित होने की पीड़ा भी उतनी ही स्वाभाविक है किन्तु मुक्तिबोध के लिये इस मध्यवर्ग को दिशा देने की बात महत्वपूर्ण है। इस

प्रकार उनका सत्य विभाजित व्यक्तित्व के आदर्शीकरण का सत्य नहीं है बल्कि विभाजित व्यक्तित्व से सघर्ष का सत्य है। मुक्तिबोध के काव्य नायक में निर्णायक स्थिति उसकी जीवनोन्मुखता की है। अपनी मानवीय बेचैनी के साथ वह मनुष्य की मुक्ति के महान स्वप्न की उस सद्य

कुछ आलोचकों के लिये मुक्तिबोध जयशंकर प्रसाद से प्रभावित कवि है। निःसन्देह मुक्तिबोध ने प्रसाद काव्यभरी प्रक्रिया में प्रवेश करता है जिसका महत्वपूर्ण प्रस्थान उसकी गहन आत्म समीक्षा है तथा जिसपर 'सत्-चित्त-वेदना' का सजग नियंत्रण बना हुआ है। कामायनी को एक चुनौती की तरह लिया है और लगभग दो दशकों तक उसकी समस्याओं से जूझते रहे। इसके अतिरिक्त मुक्तिबोध स्वयं रचने की वैयक्तिक प्रक्रिया के कवि हैं वस्तुगत यथार्थ में मानव मन की जटिल प्रक्रियाओं के हस्तक्षेप को उन्होंने गम्भीरता से लिया है किन्तु मुक्तिबोध निर्जन या अन्तर्मुखी वैयक्तिकता के कवि नहीं हैं। उनके सामने भयानक सकट काल की भीतरी-बाहरी गुंथियों को समझने की जिम्मेदारी है। व्यक्ति, चरित्र, घटना या परिस्थिति के सापेक्ष समझ ही उन्हें मान्य है। इस दृष्टि से मुक्तिबोध निराला के ज्यादा करीब है। उनकी पक्षधरता और सघर्ष में निराला की यथार्थ चेतना और रचनात्मक जिम्मेदारी का स्पष्ट विकास देखा जा सकता है। वही 'जन-मन-करुणा' और 'लोकहित' मुक्तिबोध का भी अभीष्ट है जो निराला की मुख्य आकांक्षा है। मुक्तिबोध के अनुभव में निराला के समय की सारी गुंथियाँ अपनी बड़ी-चढ़ी भयानकता के साथ मौजूद हैं। इसीलिये अनायास नहीं कि निराला के स्वप्न और सघर्ष का प्रखर और गम्भीर विकास मुक्तिबोध में दिखाई देता है। मुक्तिबोध 'अँधेरे' को निराला ने 'मारण रजनी' के रूप में पहचाना और लिखा।

"मन्दिर में बन्दी है चारण/बन में विचर रहे हैं वारण/रोता है बालक निष्कारण/मारण रजनी है।"⁸

ठीक यही रूपक मुक्तिबोध की इस कविता में ज्यादा सश्लिष्ट, सघन और विकसित रूप लेता है। निराला ने भी 'मारण रजनी' के मूल में

व्यक्तिगत लाभ और लोभ को ऊपर रखने वाले मध्यवर्गीय बौद्धिकों के वर्ग सहयोग की मुख्य भूमिका देखी है। इन्हे ही वे शासक वर्गों का 'चारण' कहते हैं। निराला का यह 'रोता हुआ बालक' वही भावीजन है जिसे मुक्तिबोध का काव्यनायक पूरी जिम्मेदारी के साथ गाँधी के कन्धों से उठाता है तथा जो क्रमशः ज्ञान और चेतना से लैस समूह की शक्ति में बदल जाता है। मुक्तिबोध इसे 'सूरजमुखी-फूल-गुच्छे'⁹ लिखते हैं। यह नया आलोक पैदा करने वाली जनशक्ति है जो क्रमशः आने हक और भविष्य के लिये मोर्चाबन्द हो रही है। मुक्तिबोध यहाँ बेहिचक 'वजनदार रायफल' लिख रहे हैं यानि जनता के भविष्य निर्माण में वर्ग-सघर्ष की अपरिहार्यता समझते हुये 'शान्तिपूर्ण सक्रमण के सिद्धान्त' के प्रति अपनी स्पष्ट असहमति जाहिर करते हैं। जबकि खुश्चेव तक आकर समाजवादी सोवियत रूस भी शान्तिपूर्ण सक्रमण की बात अस्वीकार कर ली गयी थी। भारतीय वामपंथी भी सशोधनवादी रुख आदि अपनाकर किसानों, मजदूरों और छात्रों का दमन करने वाली सरकार के साथ हो रहे थे। नेहरू के पंचशील में उन्हें अपना सुविधाजनक तर्क मिल गया था। किन्तु मुक्तिबोध को पूँजीवादी जनतन्त्र के प्रति कोई भ्रम नहीं था। वे पूरी जिम्मेदारी के साथ 'वजनदार रायफल' लिख रहे थे और समझ रहे थे। जनता के मुक्ति आन्दोलन से सक्रिय रूप से जुड़े जन कवि नागार्जुन ने भी क्रान्ति के लिये जनता के इसी उभार को कारगर माना है। इस प्रकार सत्ता की अश्लीलता के प्रति निराला की आक्रमकता मुक्तिबोध के मूल्य स्पर्शी चिन्तन द्वारा और धारदार हो उठती है।

'अंधेर में' कविता के पहले बन्द में प्रश्न आता है—'कौन मनु?' मुक्तिबोध का यह मनु कामायनी के मनु की तरह एक सामाजिक व्यवस्था के घबस से निकला है। मुक्तिबोध लिखते हैं—

“इतने में अकस्मात् गिरते हैं भीतर से
फूले हुये पलिस्तर
गिरती है चूने भरी रेत
खिसकती है पपड़ियाँ इस तरह

खुद ब खुद

कोई बडा चेहरा बन जाता है

स्वयमपि. "10

इस प्रकार कामायनी की ढहती सामती व्यवस्था की निर्मित मनु यहाँ पूँजी व्यवस्था के अन्तर्विरोधो से बनी जटिल वैयक्तिकता का प्रतीक बनकर प्रस्तुत होता है। यह मनु जिन्दगी के अधेरो के बीच खड़ा है। किन्तु स्थितियों कदापि जड़तापूर्ण यथास्थिति के पक्ष में नहीं है। क्रमशः गतिमान होती हुई वैयक्तिकता निजी अन्तर्विरोधो से संघर्ष करती हुई जगत की जटिल वास्तविकता में प्रवेश करती है। और स्वप्न शुरू हो जाता है स्वप्न जिस पर बाहर-भीतर के तूफान को व्यक्त करने की जिम्मेदारी है। पूँजीवदी समाज व्यवस्था के अन्तर्विरोधो के प्रति खबरदार होते हुये काव्य नायक को किसी भव्य हताशा में डाल देना मुक्तिबोध का चुनाव नहीं है। वे उसे परिवर्तनकारी शक्तियों की पहचान के लिये गहरी यातनापूर्ण प्रक्रिया में डाल देते हैं। इसीलिये प्रत्येक ठहराव के विरुद्ध खड़ी ताकत की समझ उसके लिये सम्भव हो पाती है। तमश्याम परिदृश्य को चीरकर बाहर आने वाली तमाम तड़पदार शक्तियाँ उठान ले रही हैं जिनके कारण परिवर्तन की गति तेज होती है और बाहर भीतर के बड़े तूफान से नये मनुष्य का जन्म होता है। 'तिलस्मी खोह' का शिलाद्वार खुलता है, यानि काव्यनायक के लिये चीजों की अस्पष्टता खत्म होती है। इस प्रकार निजी और वाह्य अन्तर्विरोधो के प्रति उसकी दृष्टि की वस्तुपरकता दृढ़ होती जाती है। तथा वह 'रक्तालोक स्नात पुरुष' के रूप में परिवर्तन की प्रखर क्रान्तिकारी चेतना का साक्षत्कार करता है। यद्यपि इस व्यक्तित्व की रहस्यमयता अभी कायम है। संभवतः इसलिये भी कि निज की परिपूर्णता के आविर्भाव का संघर्ष प्रक्रिया में है। व्यक्ति और वस्तु जगत के सत्य की गहरी समझ के कारण ही मुक्तिबोध कविता के निर्णीत स्थितियों के कवि नहीं है। किसी भी स्तर पर वे अपने देश काल के खतरनाक और गम्भीर प्रश्नों से बच निकलने की सुविधा नहीं लेते। यही कारण है कि 'रक्तालोक स्नात पुरुष' को अनुभव

करने वाले काव्य नायक पर दोहरी चेतना का दबाव बना हुआ है। उसमें इस क्रान्तिपुरुष के प्रति आकर्षण भी है और भय भी। सशय और भय मध्यवर्गीय चरित्र के अन्तर्विरोध हैं। मुक्तिबोध मध्यवर्गीय व्यक्तित्व के प्रत्येक उल्झन, प्रत्येक गोंठ से टकराते हैं। 'अब तक न पायी गयी मेरी अभिव्यक्ति' कहकर काव्य नायक अपने अस्तित्व की मूल्यावान सभाव्यता की चिंता करता है। "है" और "होने" का द्वन्द्व यहाँ तीखा हो रहा है इसी के साथ यथास्थिति चाहने वाली शक्तियों की सावधानी खतरनाक मोड़ लेती है— 'जगलो से आती हुई हवा ने/फूँक मारकर एकाएक मशाल ही बुझा दी—?'¹¹ लिखकर मुक्तिबोध अराजक तन्त्र का उन्मादी आत्मविश्वास लक्ष्य करते हैं।

दूसरे बन्द में काव्यनायक के सामने मुक्तिकामी मनुष्य से उसके पूरे अस्तित्व की माग करने वाली क्रान्ति की चेतना का उठता हुआ कद है जिसको समझने के साथ उसकी आत्म-समीक्षा सजग और दिशावान होती है तथा 'आत्मा में सत-चित् वेदना' दहक उठती है। वह अपनी जग और जकडन पर निर्णायक प्रहार की शक्ति के साथ उठता है और — झॉकता है बाहर। बाहर—'सूनी है, राह अजीब है फैलाव/'¹² जीवन के उत्पादन और ऊष्मापूर्ण पर फैला हुआ सर्द अधेरा। ढीली आँखों से विश्व देखते हुये गमगीन तारे जीवन की वास्तविक समस्याओं का समाधान न देख सकने वाले चिन्तन हैं। यहाँ मुक्तिबोध में यथास्थिति की निगरानी करने वाले सामंती तत्व के रूप में 'अँधियारे पीपल का प्रतीक' दिया है। इस प्रकार वे स्वाधीन भारत की उस विचलन भरी सांस्कृतिक प्रक्रिया को लक्ष्य करते हैं जिसमें साम्राज्यवादी पूँजी की इच्छाओं के दबाव कायम है। भारतीय समाज में पड हुये सामन्ती अवशेषों के आर्थिक-राजनीतिक के परिप्रेक्ष्य के प्रति मुक्तिबोध स्पष्ट है। अन्यत्र उन्होंने इन्हे शासक वर्गों के वक्त-जरूरत काम आने वाली फुर्तियाँ कहा है। इस मोड़ पर अधेरे की बन्द स्थिति का विरोध बनाये रखने के लिये 'रात का पंखी आता है जो वस्तुतः मनुष्य को जडताओं के विरोध के प्रति चेतन और अग्रसर बनाने वाले प्रेरक विचार का प्रतीक है।

इस प्रकार अधेरे की सारी दुष्ट ईच्छाओं पर भारी पड़ने वाले विरोध का अग्रगामी तेवर निखरता चलता है।

‘जुलूस’ के रूप में मुक्तिबोध ने पूँजीवादी समाज व्यवस्था को चलाने वाले तत्वों का राक्षसी गठबन्धन पहचाना है। इसे ‘मृत दल की शोभा यात्रा’ लिखते हुये वे अपना प्रखर इतिहास बोध दे रहे हैं। वे जानते हैं कि वर्तमान सामाजिक संरचना को टूटना ही है। भविष्य के इस सत्य को उन्होंने स्वप्न के जरिये देखा है। इस प्रकार मुक्तिबोध कहीं भी यथार्थवादी दृष्टि की कसौटियों की अनदेखी नहीं करते।

‘भैरव’ मुक्तिबोध के लिये विनाश की शक्ति का आशय देने वाला मिथक है। ‘अधेरे में’ कविता में यह इतिहास की गति को रोकने वाली प्रतिगामी शक्ति के रूप में प्रगट होता है। कवि, आलोचक और पत्रकार आदि को भी इस शोभा-यात्रा का भीतरी तत्व मानकर वे उनकी अवसरवादिता का भेद खोलते हैं। वे देखते हैं कि सत्ता का पिछलग्गू बनकर ये बौद्धिक जन अपना नया, मौलिक या श्रेष्ठ रचने की क्षमता से हीन हो चुके हैं। व्यवस्था का बाजा ढोने और उसके लिये धुने निकालने की घिनौनी नियति के अलावा इनके पास कोई विकल्प नहीं बचा है।

यही अचानक मुक्तिबोध का काव्यनायक इस विचित्र प्रोसेसन द्वारा देख लिया जाता है। उसके नगे जन विरोधी रूप को पहचान कर वह व्यवस्था के लिये खतरनाक हो उठता है। उसके व्यक्तित्व की सुख और सुरक्षा चाहने वाली ग्रन्थियाँ संवेदनशील हो उठती हैं और वह भागता है। इस प्रकार के पलायन, भय या संशय के कारण मुक्तिबोध को सगत मार्क्सवादी मानने में रामविलास जी को कठिनाई हुई है। किन्तु वर्ग विभाजित समाज के भीतरी-बाहरी तनावों से निरपेक्ष जीवन की स्वीकृति मुक्तिबोध के लिये कठिन है। अपने काव्य नायक के संघर्ष को वे उसके परिप्रेक्ष्य की जटिलताओं से काटकर नहीं देख सकते और न ही उसकी निजी ग्रन्थियों की अनदेखी कर सकते हैं।

कविता के चौथे बन्द मे वास्तविक जीवन के घिरावो और तनावो के ज्यादा स्पष्ट उल्लेख है। स्वाधीन भारत की विषमतापूर्ण आर्थिक-राजनीतिक प्रक्रियाये अपनी समस्त निष्फलताओ के साथ सामने आती है। सत्ता के जनविरोधी फासिस्ट चरित्र को लोकतंत्र के ऊपरी दिखावे की भी जरूरत नहीं है। चारो तरफ दमन और आतक जैसे-जैसे पूँजीवादी जनतंत्र की खूँखारी बढ़ती है, मुक्तिबोध के लिये क्रान्तिकारी चेतना के स्रोत सगठन और शक्तियों का स्वरूप स्पष्ट होता जाता है। इसी रूप मे मुक्तिबोध ने यहाँ 'बरगद' का प्रतीक लिया है। यह उनका प्रिय प्रतीक है जो क्रान्तिकारी चेतना का ज्यादा परिपक्व और सम्भावनापूर्ण आशय देता है। यह वृक्ष मनुष्य की गहरी आस्था और विश्वास का प्रतीक भी है। इतिहास की सकारात्मकता और परम्परा का जीवित भी इसमे व्यजित है। यही मुक्तिबोध के काव्य नायक को एक 'सिरफिरा जन' मिलता है। यह अनायास नहीं है कि दुनियाँ का महान क्लासिक रचने वाले साहित्यकारो ने भयानक युगीन संकट के विरुद्ध सत्य का निर्भीक पक्ष ले सकने वाले चरित्र के रूप मे 'पागल' का सृजन किया है। सामान्य मनुष्य मे सत्य की त्वरा के प्रतिकूल पडने वाले तमाम दबाव होते हैं। मुक्तिबोध का सिरफिरा भी पूरी निर्ममता के साथ मध्यवर्ग की परिजीविता दम्भ और स्वर्थ पर चोट करता है—'अब तक क्या किया?/जीवन क्या जिया।।' ¹³ ऋषि अजीगर्त के समान छोटी गलती का समान बड़ा दण्ड पाने वाले मध्यवर्ग की विडम्बना यहाँ और गहराती है। भीतरी बाहरी दुनियाँ का द्वन्द्व तीखा हो रहा है। 'प्रज्ज्वलित धी' सुसगत और विकसित हो रही है। उसमे जीवन के अन्तर्विरोधो व विभिन्न द्वन्द्वात्मक परिसिथतियों के बीच सतुलन रखने का विवेक बना हुआ है। मनुष्य की मुक्ति संघर्ष के प्रश्न का खिचाव आत्यन्तिक हो उठता है। इसलिये जीवन की स्वाभाविक धारा से अलग जा पडे अनुभव वेदना और निष्कर्ष भी तेजोद्दीप्त हो उठते हैं। 'जूझना ही तो है' ¹⁴ के साहसिक फैसले की भूमिका यही है। इस फैसले के सम्मुख विरुद्ध और अक्रान्त स्थितियों से संघर्ष की अनिवार्यताएँ हैं। वहाँ— 'सावली हवाओ मे काल टहलता है।' ¹⁵ काल यानी

समय को मुक्तिबोध ने गतियो, मतियो, कोणो और प्रतिक्रियाओ की सक्रान्ता मे ही देखा है। 'बूढ़े पक्षी' यहाँ परम्परा के खतरनाक प्रतीक है, यानी शोषक—उत्पीडक शक्तियाँ/चारो तरफ आतक की चुश्ती और जीवन निरुपाय बिखरता हुआ। तिलक काव्य नायक की फैसले के लिए अग्निमय धार की तरह आते है। इस प्रकार मुक्ति बोध जडता या जनविरोध के कठिन पैतरो के प्रति हरदम सावधान है। इसके अतिरिक्त जीवन की अनवरत शक्तिमान होती हुई अग्रगामिता को वे उसके विश्वसनीय सघर्ष मे देखते है। उस मध्यवर्गीय क्रान्तिकारी का करुण हर्ष मुक्तिबोध के काव्य नायक के लिए सबक की तरह है जो 'जरूरत से बहुत-बहुत कम बागी' होने के कारण व्यवस्था की खूनी खेल का शिकार हो जाता है। उसे मुक्तिबोध ने, 'कार्यक्षमता से वंचित असग अस्तित्व' के' के रूप मे पहचाना है। इस प्रकार मुक्ति के लिए सघटित सघर्ष की चुनौतियो के प्रति मुक्तिबोध के काव्य नायक की एकाग्रता बढती है। व्यवस्था के कपट का उतना ही सतर्क जवाब देने की क्षमता के साथ ही वह अपनी आत्मा को उसकी समस्त विद्रोह चेतना के साथ व्यवस्था के 'खूनी क्रास 'एक्जामिनेशन' से साफ-साफ निकाल ले जाता है। इस प्रकार उसके आत्म सघर्ष को जन सघर्ष से गहरी एकरूपता के लिए जरूरी विस्तार प्राप्त होता है —

‘गिरता हूँ चुपचाप पत्र के रूप मे

किसी एक जेब मे

वह जेब.

किसी एक फटे हुए मन की’¹⁶

और निजता गहरी, भास्वर और अग्निमय हो उठती है। उसमे अपने समस्त जड और पतनशील से सघर्ष तीव्र हो उठता है। जीवन के विद्युत स्पर्शों का आवेग व्यक्तित्व मे निर्णायक होता जाता है। इसलिए क्रान्ति की और गम्भीर जिम्मेदारी भरी गुप्त तैयारियों उसके लिए अनजानी नही रह जाती और वह परिणत होता है। इस व्यक्तित्वातरण को मुक्तिबोध ने मनुष्य के मुक्तिरण का अनिवार्य मोर्चा माना है। 'क्रान्ति' को उन्होंने कही भी

आसान चीज की तरह नहीं लिया है। वे उसे 'विश्व घटना क्रम' के जोखिम भरे अनुभवों के संक्रान्त परिप्रेक्ष्य में ही देख रहे हैं। सशस्त्र संघर्ष को वे लोक युद्ध का अन्तिम मोरचा मानते हैं तथा उससे पहले उन तैयारियों की आवश्यकता समझते हैं जिनके द्वारा जनता मूल्यों और प्रणालियों को विकृत करने वाले तत्वों के प्रति खबरदार होती है। मुक्तिबोध जनता में जगत समीक्षा का ज्ञान और साहस अनिवार्य मानते हैं। उसकी तीव्र भावनात्मकता उन्हें आश्वस्त करती है। यह अवश्य है कि जनता के प्रति उनके प्यार और विश्वास में एक आत्यान्तिक आवेश भी है जिसके कारण वहाँ उनकी दृष्टि की द्वन्द्वात्मकता प्रभावित होती है। सम्भवतः ऐसा इसलिए है कि इस जनता को उन्होंने जनान्दोलनों में सक्रिय भागीदारी के जरिये नहीं समझा है। इस लिए उसके अन्तर्विरोधों पर उनकी दृष्टि नहीं गयी है। इसलिए 'अधरे में' कविता में आये जनक्रान्ति के चित्र भावुक आशावादिता की अतिरजना से बच नहीं पाये हैं किन्तु यहाँ तर्क स्वप्न का है जिसमें चीजों का स्फीत या आत्यान्तिक हो जाना अविश्वसनीय नहीं लगता —

“राह के पत्थर—ढोके के अन्दर

पहाड़ों के झरने

तड़पने लग गये।

मिट्टी के लोदे के भीतर

भक्ति की अग्नि का उद्रेक

भड़कने लग गया।

धूल के कण में

अनहद नाद का कम्पन्न

खतरनाक ॥

मकानों के छत से

गाडर कूद पड़े धम से।

घूम उठे खम्भे

भयानक वेग से चल पड़े हवा में

दादा का सोटा भी करता है दाव—पेच

नाचता है हवा में

गगन में नाच रही कक्का की लाठी।”¹⁷

वगैरह में मुक्तिबोध भयानक सकटकाल की उस मूल्यवान प्रक्रिया को देख रहे हैं जिसमें प्रत्येक वस्तु अपनी संप्राणता, गति और सम्भावना में खड़ी हो रही है। मुक्तिबोध वस्तुओं का ‘प्रणाग्नि बम’ में बदलना लिख रहे हैं। चारों तरफ सचेत ज्वलत प्रकाश का गेरुआ मौसम है। सक्रिय आत्माएँ मजबूत सकल्प के साथ रण क्षेत्र में कूद गयी हैं। सबके भीतर व्यक्तित्वान्तरण घट रहा है और खिल रहा है। ‘अग्नि का शतदल कोष’। निस्सदेह यह स्वप्न है। मुक्तिबोध के मुक्तिकामी काव्य नायक की उम्मीद के चटख रंगों में सुगलता हुआ वह स्वप्न जो पूरी शक्ति से स्वप्न की निराकारकता से लड़ रहा है। किन्तु स्वप्न तो स्वप्न है इसलिए टूट जाता है मगर उसकी आत्मा में वह चमकीली प्यास जगा जाता है जिसके इस स्वप्न के सच्चे आशयों की खोज उसका मुहिम बन जाती है। यही से उसके लिए वह प्रकाश पथ प्रशस्त होता है जिसमें जीवन और जगत का सच्चा अर्थ उद्घाटित है। ‘प्रज्ज्वलित धी’ का वही परम उत्कर्ष जो अपनी क्षमता से दुःस्वप्नों के कुटिल दबाव से मुक्त हो रहा है। इस प्रकार कविता के इन प्रकाश क्षणों का अनुभव पाठकों के लिए ऐसा ही है। जैसे उन्होंने ने दुष्ट इच्छाओं से भरी किसी गहरी अधेरी गुफा को लड़ते—भिड़ते पार करते हुए उसका दूसरा आजाद और प्रसन्न किनारा खोज लिया है। मुक्तिबोध के यहाँ अधेरा जितना अमानवीय और त्रासद है उजाला उतना ही चमकीला और भव्य। यह ठीक—ठीक आजादी के रंग का है।

मुक्तिबोध अनेक दीर्घ और बेचैन कविताओं के कवि हैं। कविता उनके लिए दुनिया को पुनः रचने वाली गम्भीर चीज है। ऐसा भी लगता है कि वे जिन्दगी भर वे एक ही कविता लिखते रहे हैं और अपने स्वप्नों के ही नहीं कविताओं के भी अधूरे पन से जूझते रहे हैं। ‘अधेरे में’ भी वे अपने स्वप्न को एक सम्भावना से सही परिणति नहीं दे पाये —

वह जगत की गलियों में घूमता है प्रतिपल
 वह फटेहाल रूप
 तडितरंगीय वह गतिमयता
 अत्यन्त उद्विग्न ज्ञान—तनाव वह
 सकर्मक प्रेम की वह अतिशयता
 वही फटेहाल रूप॥
 परम अभिव्यक्ति
 लगतार घूमती है जग में

पता नहीं जाने कहाँ, जाने कहा
 वह है।¹⁸

क्या यह सच नहीं है कि क्रान्ति के अवसरवादी नेतृत्वों के छल से पिछड़ती हुई, शान्ति, मैत्री, न्याय और उदारता के दोमुहेपन से आहत मुक्तिकामी विश्व जनता आज भी पूँछ रही है — 'पता नहीं जाने कहाँ, जाने कहाँ / वह है।' ¹⁹ क्या यह सच नहीं है कि पूँजीवादी विश्व के खतरों के सबसे ज्यादा सवेदनशील हिस्से की सबसे साफ समझ मुक्तिबोध को थी। ये हिस्से बेहद गूढ़ और जटिल हैं। इसी लिए मुक्ति बोध कविता के जटिल शिल्प के कवि हैं।

फैंटेसी मुक्तिबोध की काव्य—कला का औजार भर नहीं अपितु उनकी पक्षधारता और भविष्य दृष्टि का आधार है। इसकी शक्ति से वे अपने कवि के साथ—साथ अपने चिन्तक का दायित्व भी पूरा करते हैं। प्रतिबद्धता को उन्होंने ने सर्जनात्मक चुनौती की तरह लिया है। प्रतीक बिम्ब, मिथक, फैंटेसी या अन्य भाषिक उपकरण उनके 'आगामी के स्वप्नों' के लिए पूरी तडप के साथ संघर्ष करते हैं। इनके कारण मुक्तिबोध के लिए दुनिया के सारे भेद, उजले—सावले किस्से और वास्तविकता तमाम रूप या फैलाव आसान हो जाते हैं। फैंटेसी जीवित यथार्थ ये सचेत अन्तर्क्रिया के साथ ही सम्पन्न होती है। यह वस्तुगत यथार्थ सारी प्रस्तर सतहों को तोड़ती हुई

उसके मूल्यवान आशय में प्रवेश करती है। इसलिए मुक्तिबोध के काव्य जगत में जीवन और जगत के तमाम अनुभव या प्रक्रियाएँ अपनी सारता में प्रकट होती हैं। इस रूपान्तरण के नियम विलक्षण हैं। इसमें तमाम ठोस सदर्भ, मान्यताएँ, चरित्र या घटनाएँ आदि ऐसी सूक्ष्मता को प्राप्त करते हैं जिसमें फैलाव और गहराई का अद्भुत समय बराबर बना हुआ है। इसलिए चीजों की वह एकाग्रता भी सुरक्षित है जो मुक्तिबोध को अभीष्ट है। 'गांधी', 'तिलक', या 'टॉलस्टाय' मुक्तिबोध के लिए इतिहास प्रसिद्ध व्यक्तित्व भर नहीं है अपितु सामाजिक यथार्थ की गतिमान ऐतिहासिक प्रक्रिया के अंग हैं। उनकी परख तथा स्वीकृत के प्रति मुक्तिबोध की दृष्टि की द्वन्द्वात्मकता कायम है। 'गांधी' की जनसामान्य को प्रभावित करने वाली भव्यता के संकेत देने के साथ-साथ वे उनके अन्तर्विरोधों को भी लक्ष्य करते हैं। 'टॉलस्टाय' भी अपने गुणों समेत उपस्थित है। टॉलस्टाय मुक्तिबोध के लिए भी मनुष्य की गहरी पीड़ा के रचनाकार है। उत्पीड़ित मनुष्य के लिए एक समाधान टॉलस्टाय के पास भी था। किन्तु रूमानी और अवास्तविक। टॉलस्टाय क्रिस्चियेनिटी की अध्यात्मिकता से प्रभावित थे। उनकी करुणा में मानवीय गहराई कम नहीं थी किन्तु उनके 'विजन' में अमूर्तन था। इसलिए मुक्तिबोध उन्हें दूर सितारों में घूमता हुआ और वही से पृथ्वी को देखता हुआ लक्ष्य करते हैं। 'दूर चमकते सितारे' मुक्तिबोध के लिए हरदम क्रियागत परिणति की चुनौतियों से कटे हुये विचार और चिन्तन हैं — 'ढीली आखों से देखते हैं विश्व' / 'उदास तारे' जीवन की वास्तविक समस्याओं के समाधान न दे सकने वाले विचार ही 'उदास तारे' हैं। तिलक के 'मस्तक-कोष' फूट पड़ने में रामविलास शर्मा ने मुक्तिबोध की अपनी अपराध भावना या मृत्यु भावना का तिलक जैसी क्रान्तिकारी पर आरोप माना है किन्तु तिलक यहाँ मुक्तिबोध के काव्य नायक की मुक्ति चेतना के लिए प्रेरणा का हार्दिक सस्पर्श है। वे उसकी निष्ठा और शक्ति में घुल जाते हैं।

कविता की सरचना से जुड़े हुए प्रश्नों को भी मुक्तिबोध ने अपने महान स्वप्न और संघर्ष की अपेक्षा के अनुरूप ही हल किया है। निस्संदेह

मुक्तिबोध प्रायः दुरुह कविताओं के कवि हैं। अतिशय प्रतीकबद्धता, फैंटेसी या असंबद्ध विम्बो की श्रृंखला आदि के कारण उनकी कविता का शिल्प कठिन हो गया है किन्तु आवश्यकता उनके चिन्तन और आकाक्षा से जुड़ने की है। उनकी कविताओं के लगभग दुर्भेद्य तिलिस्म की कुजी यही है।

मुक्तिबोध की काव्य-प्रतिभा का चरम उत्कर्ष

‘अंधेरे में’ मुक्तिबोध की अंतिम तथा चाद का मुह टेढ़ा है’ की आखिरी कविता है। यह मुक्तिबोध की सबसे लम्बी तथा सशक्त कविता है। आलोचकों ने इस कविता को अलग-अलग ढंग से पहचानने की कोशिश की है और यह आज भी जारी है। यह कविता देश के आधुनिक जन इतिहास-स्वतंत्रता पूर्व और पश्चात का एक दहकता स्पाती दस्तावेज है। इसमें अजब और अद्भुत रूप से और जन का एकीकरण है। देश की धरती हवा, आकाश, देश की सच्ची मुक्ति, आकांक्षी नस-नस इसमें फड़क रही है

और भावनाओं के अनेक गुम्फित स्तर पर²⁰ इसे महान रचना का नाम दिया गया है और इसे एकदम आधुनिक भी कहा गया है।” कवि शमशेर की चुनौती है कि “आधुनिक युग की यह सबसे बढ़िया कविता है।” श्रीकांत वर्मा को खेद है कि इसे पहचानने में हिन्दी कविता को पचास साल लग गये। अब इस मन को पहचाना गया जब देश अंधेरे में जा चुका है। इतिहास के प्रश्न कविता के प्रश्नों में बदल गये हैं।²¹ डॉ० नामवर सिंह कविता के अन्त से अपनी सहमति व्यक्त करते हुए इसे ‘परम अभिव्यक्ति की खोज’ के धरातल पर आकते हुए कहते हैं कि “अस्मिता की खोज इसका मूल कथ्य है जिसे नाटकीय रूप दिया गया है।”²² मुक्तिबोध को प्रगतिशील परम्परा का जगरूक कवि मानते हुए रामविलास शर्मा कहते हैं, “मुक्तिबोध साहित्य और राजनीति प्रगतिशील परम्परा के अत्यंत जागरूक रहने वाले कवि थे। हिंदी के अलावा में मराठी के सन्त वाङ्मय से भली-भाँति परिचित थे, आधुनिक बंगला, मराठी और हिन्दी काव्य साहित्य के प्रेमी थे, उनकी अस्तित्वादी भावधारा इस परम्परा बोध से टकराती थी, यह टक्कर जिस कविता में बहुत

ही तीव्र रूप से प्रकट हुई है, उसका नाम है 'अधेरे में'।²³ इस प्रकार कविता के वस्तु-शिल्प को समेट कर इसके वस्तु और शिल्प का विस्तार से विश्लेषण किया गया है। इसके शिल्प विधान को नाटकीय कौशल कहा गया है जिसमें 'मैं' दो व्यक्ति-चरित्रों में बटा है — एक काव्य नायक है और दूसरा उसका प्रतिरूप। काव्य नायक को आत्म-निर्वासित कहना अधिक सगत होगा या आत्मग्रस्त ? ये दोनों अलग सवाल हैं। डॉ० रामविलास शर्मा काव्य नायक को अपराध-भावना से घिरा हुआ पाते हैं जो आदम की अपराध भावना से भिन्न है। वह न पूरी तरह से जनता के साथ है और न ही शोषको के साथ है।²⁴ इसका उदाहरण देखिए

विचित्र अनुभव॥

जितना मैं लोगो की पोंतो को पार कर

बढता हूँ आगे,

उतना ही पीछे रहता हूँ अकेला।²⁵

उनका यह अकेलापन डॉ० रामविलास शर्मा की दृष्टि से अस्तित्वादी, रहस्यवादी, चिन्तन का परिणाम है और नामवर सिंह इसे 'आत्म-निर्वासन' और मार्क्सवादी चिन्तन की परिणति मानते हैं।

यह लम्बी कविता आठ भागों में विभक्त है। कविता का आरम्भ एक तिलस्मी खोह के रहस्यमय दृश्य से होता है, जो अत्यन्त नाटकीय है

जिन्दगी के ..

कमरों में अधेरे

लगाता है चक्कर

कोई एक लगतार ²⁶

लेकिन यह रहस्यमय व्यक्ति दिखायी नहीं देता, सिर्फ उसके चलने की आहट बार-बार सुनायी पडती है। वह कौन है ? अकस्मात् भीत के फूले हुये पलस्तर गिरते हैं, चूने भरी रेत गिरती है और पपडिया इस प्रकार खिसकती है कि स्वयं कोई एक बड़ा चेहरा बन जाता है। नुकीली नाक, भव्य ललाट, दृढ़ हनु। वह कौन मनु है ? इस प्रश्न के साथ ही जैसे काव्य

नायक प्रकट होता है उसे याद आता है कि यह वही रहस्यमय व्यक्ति है जो कभी शहर के बाहर पहाड़ी के उस पार तालाब के सलिल के तम—स्याम शीशे में कोहरीली श्वेत आकृति में प्रकट हुआ था और फिर थोड़ी देर बाद लाल—लाल कुहरे में से एक रक्तालोकस्नात पुरुष के रूप में निकलता हुआ दिखायी देता है।

घुसती है लाल—लाल मसाल अजीब—सी,
अन्तराल—विवर के तम में
लाल—लाल कुहरा,
कुहरे में, सामने रक्तालोक—स्नात पुरुष एक
रहस्य साक्षात्!²⁷

रात के के अंधेरे में बन्द दरवाजे की सॉकल खटखटाने वाला शायद यही है। कवि इसी रहस्यमय व्यक्ति की तलाश में है, उसकी अभिव्यक्ति की पूर्णता में कवि की पूर्णता है। तिलस्मी खोह की लाल मसाल के प्रकाश में इसी का चित्र उभरता है

वह रहस्यमय व्यक्ति
अब तक न पायी गयी मेरी अभिव्यक्ति है,
पूर्ण अवस्था वह
निज—सम्भावनाओं, निहित प्रभावों, प्रतिभावों की
मेरे परिपूर्ण का आविर्भाव,

हृदय में रिस रहे लान का तनाव वह,
आत्मा की प्रतिमा²⁸

मुक्तिबोध के अनुसार वह मनु है, पूर्ण अभिव्यक्ति है। 'चाद का मुँह टेढ़ा है' में संग्रहीत कविता 'अंधेरे में' जो नहीं किन्तु 'कल्पना' (नवम्बर 1964) में प्रकाशित इसी कविता की कुछ पंक्तियों में कवि ने इस व्यक्ति की ओर पहचान बतायी है -

किन्तु वह फटे वस्त्र क्यों पहने है

उसका स्वर्ण—मुख मैला क्यों है
 वक्ष पर इतना बड़ा घाव कैसे हो गया
 उसने कारावास—दुख झेला क्यों
 उसकी इतनी भयानक स्थिति है क्यों
 रोटी उसे पहुँचाता है कौन
 कौन पानी देता है।²⁹

यह मनु कौन है ? मनु किस बात के प्रतीक है? इस मनु और कामायनी के मनु की बाह्य आकृति कुछ मिलती—जुलती है लेकिन मानसिक संवेदना के स्तर पर दोनों नितान्त भिन्न हैं। मनु देव सभ्यता के विनाश और मानव सभ्यता की सृष्टि के प्रतीक है। आगे वही, 'कुहरे में रक्तालोक—स्नात पुरुष रहस्य साक्षात् तेजोमय प्रभावमय उसका ललाट गौरवर्ण, दीप्त दृग, सौम्यमुख' बन जाते हैं। डॉ० रामविलास शर्मा कामायनी के मनु से मुक्तिबोध के मनु की तस्वीर कुछ मिलती जुलती मानते हैं। कामायनी के मनु को मुक्तिबोध की निगाह से देखे तो वह स्वयं मुक्तिबोध से काफी मिलते—जुलते दिखायी देते हैं।³⁰ मनु वह सब कुछ जो मुक्तिबोध है और होना चाहते हैं। उनकी परम अभिव्यक्ति में सकर्मक प्रेम की अतिशयता है। मनु में भी सकर्मक साहस शीलता और गत्यात्मकता है। मनु हिमगिरि के उतुग शिखर पर बैठे हैं, 'अधरे में' कविता का रहस्यमय व्यक्ति मुक्तिबोध को तुग शिखर के कगार पर बिठा दिया है। इसी व्यक्ति के अनुरूप वह अपना निजत्व गढ़ते हैं। कविता की आन्तरिक सगति इस बात में है कि उसकी शुरुआत जिस व्यक्ति के चित्रण से होती है, उसका अंत भी उसी उल्लेख से होता है।³¹

यह रक्तालोक—स्नात पुरुष जो तिलस्मी खोह में गिरफ्तार है, अधेरी रात में कमरे के अन्दर आने के लिए आतुर है, मनु है, मुक्तिबोध की पूर्ण अभिव्यक्ति है। वह ही साकल बजाने वाला है। इस समय सूनापन 'सिहरने' लगता है, अधरे में आवाजों के बुलबुले उभरने लगते हैं और सून्य के मुख

पर सलवटे पडने लगती है। द्वार की साकल रह-रह कर बज उठती है।
आधी रात, इतने अंधेरे में कौन आया है मिलने ? यह वही व्यक्ति है

पहचानता हूँ बाहर जो खड़ा है
यह वही व्यक्ति है, जी हों ।
जो मुझे तिलस्मी खोह में दिखा था ।
अवसर—अनवसर
प्रकट होता ही रहता
मेरी सुविधाओं का न तनिक ख्याल कर
चाहे जहा, चाहे जिस समय उपस्थित,
चाहे जिस रूप में
चाहे जिन प्रतीकों में प्रस्तुत,
इशारे से बताता है, समझाता रहता,
हृदय को देता है, बिजली के झटके।³²

उसे देखकर काव्य नायक को अनायाश स्नेह उमड़ पड़ता है। सह
सोचता है कि दरवाजा खोलकर बाहों में कस लूँ, हृदय में रख लूँ लेकिन
काव्य नायक उसे बाहों में इस लिए नहीं कस पाता

परन्तु भयानक खड़के के अंधेरे में आहत
और क्षत—विक्षत, पड़ा हुआ हूँ,
शक्ति ही नहीं कि उठ सकूँ जरा भी
(यह भी तो सही है कि
कमजोरियों से ही लगाव है मुझको)

कवि उससे कतराता है, डरता है, क्योंकि
वह विठा देता है तुम शिखर के
खतरनाक, खुरदुरे कगार पर।³³

कहता है, रस्सी के पुल से दूसरे कगार पर पहुँच जाओ। उसने कवि
को भविष्य का नक्शा दिया। उसकी चमक वह नहीं सह सकता, उसे छोड़
भी नहीं सकता

नहीं, नहीं, उसको मैं छोड़ नहीं सकूँगा
सहना पड़े मुझे चाहे जो भले ही।³⁴

यह कवि के अतर्द्धन्द्र और छटपटाहत का प्रतीक है। कवि अपनी आत्मा पीड़ा और मानसिक सघर्ष के साथ एक गहरा सकल्प लेता है। यह सकल्प मुक्तिबोध का सकल्प है।

भय और प्रीति का यह नाटकीय द्वन्द्व ही इस 'आत्म-निर्वासित मन का मुख्य आकर्षण है।'³⁵ दरवाजा खोलने की मनस्थिति अत्यन्त नाटकीय है। अन्ततः दरवाजा खोलने का सकल्प करता है फिर जोर लगाकर दरवाजा खोलता है लेकिन देखता है 'बाहर कोई नहीं, कोई नहीं बाहर। रात का पक्षी कहता है .

वह चला गया है,
वह नहीं आयेगा, आयेगा ही नहीं
अब तेरे द्वार पर।
वह निकल गया है गाव से शहर में।
उसको तू खोज अब
उसका तू खोज कर।³⁶

काव्य नायक आत्मग्रस्तता के बावजूद उसे गाव से शहर तक खोजना चाहता है। उसका साक्षात्कार करना चाहता है। लेकिन वह नहीं मिलता। अब वह पाता है कि जो जग लगी दरवाजे भी साकल, उसने अभी खोली थी उसी में वह पड़ा है। बद है। कवि आत्म-निरीक्षण करता है .

यह सिविल लाइन्स है। मैं अपने कमरे में
यहाँ पड़ा हुआ हूँ
आँखें खुली हुई हैं,
पीटे गये बालक सा मार खाया चेहरा
उदास इकहरा
स्लेट-पट्टी पर खींची गयी तसवीर

भूत-जैसी आकृति —

क्या वह मैं हूँ ?³⁷

मैं हूँ।

कवि मध्यरात्रि के अंधेरे, सुनसान में किसी जुलूस के बैण्ड की हल्की,
रुक-रुक कर बजने वाली आवाज सुनता है

प्रोसेशन ?

निस्तब्ध नगर के मध्य-रात्रि अंधेरे में सुनसान
किसी दूर बैण्ड की दबी हुई क्रमागत तान-धुन,
मद तार उच्च-निम्न स्वर-स्वप्न,
उदास-उदास ध्वनि तरंगे हैं गम्भीर,
दीर्घ लहरियाँ।³⁸

कवि रात में जाग रहा है वह इस जादुई करिश्मे को देख रहा है

लेकिन मैं जाग रहा, देख रहा

रोमांचकारी वह जादुई करामात।³⁹

कवि यहाँ फैंटेसी के माध्यम से वास्तव में उजागर करना चाहता है।
जुलूस विचित्र है। चमकदार बैण्डदल, उनके किस्म की आकृतियाँ हैं। उनके
पीछे सगीनो का जगल, टैंक-दल, मोर्टार, आर्टिलरी सैनिकों के पथराये
चेहरे हैं। इस जुलूस में कवि में अपने परिचित चेहरों को पहचानता है

काले-काले घोड़ों पर खाकी मिलिट्री ड्रेस,

चेहरे का आधा भाग सिन्दूरी-गेरुआ

चेहरे का आधा भाग कोलतारी भैरव,

आबदार॥

कंधे से कमर तक कारतूस बेल्ट है तिरछा।

कमर में, चमड़े के कवर में पिस्तौल है,

रोष भरी एकाग्र दृष्टि में धार है,

कर्नल, ब्रिगेडियर, जनरल, मार्शल

कई और सेनापति सेनाध्यक्ष

चेहरे व मेरे जाने—बुझे से लगते
 उनके चित्र समाचार पत्रों में छपे थे,
 उनके लेख देखे थे,
 यहा तक की कविताएँ पढ़ी थी
 भई वाह।
 उनमें कई प्रकाण्ड आलोचक, विचारक,
 जगमगाते कवि—गण
 मंत्री भी, उद्योगपति और विद्वान
 यहा तक कि शहर का हत्यारा कुख्यात
 डोमाजी उस्ताद
 बनता है बलवन॥
 हाय, हाय ॥⁴⁰

जुलूस में प्रकाण्ड आलोचक, विचारक, कवि, मंत्री, फौजी अफसर भी
 हैं। जुलूस में शहर का कुख्यात हत्यारा गुडा भी शामिल है। ये कौन लोग हैं
 ? कवि को यह जुलूस अजीब—सा लगता है। कवि अत्यंत भयभीत और डरा
 हुआ है। कवि को लगता है कि जुलूस के लोगों ने उसे पहचान लिया है,
 सगीने उसकी ओर मुड़ गई है शोर होता है, इसे गाली मार दो

'मारो गोली, दागो स्साले को एकदम
 दुनिया की नजरो से हटकर
 छिपे तरीके से
 हम जा रहे थे कि आधी रात अँधेरे में उसने
 देख लिया हमको
 व जान गया वह सब
 मार डालो, उसको खत्म करो एकदम।'⁴¹

जुलूस में शामिल विभिन्न प्रकार के लोग, सैन्यशक्ति, पत्रकारों,
 साहित्यकारों और समाजविरोधी तत्वों का उपयोग जनक्रान्ति को दबाने के
 लिए किया जाता रहा है। आज भी यही हो रहा है, विभिन्न वर्ग के लोगों

का यह गठजोड़ शोषण युक्त सत्ता का पोषक एवं पक्षधर है। यहाँ कवि अपराध भावना से ग्रस्त हो जाता है। वह देखलिये जाने के कारण त्रस्त तथा आतंकित है पर अभी न यह वर्ग मत है न वह शोभा यात्रा ही वास्तविक बन पायी है। अभी तो यह सम्भावना केवल उस वर्ग के मन में छा गयी है। उसका 'घना व डरावना अवचेतन ही जुलूस में चलता है। उसके अन्त का चिन्ह यह है कि उसके सारे हरबा हथियार एक साथ तन गये हैं।⁴² कवि पुन सारी स्थितियों पर पुनर्विचार करता है। भौति-भौति के लोग जो अँधेरे में एक साथ जुलूस में शामिल थे। दिन में वही मृतात्माये कार्यालयों, केन्द्रों, घरों में मिलकर साजिशें करती हैं

गहन मृतात्माये इसी नगर की
हर रात जुलूस में चलती,
परन्तु, दिन में
बैठती हैं मिलकर करती हुई षडयंत्र
विभिन्न दफ्तरों-कार्यालयों, केन्द्रों में,
घरों में।⁴³

कवि समाज के शोषक वर्ग के अत्याचार, क्रूरता और प्रतिदिन के षडयंत्र जो वे दिन में अलग-अलग स्थानों में रचते हैं उसे 'रात को जुलूस' के माध्यम से उजागर करता है। वह डर गया है क्योंकि उसने उन लोगों को नगा देख लिया है। मिलने वाली सजा से वह अत्यन्त भयभीत और डरा हुआ है।

हाय-हाय! मैंने उन्हें देख लिया नगा,
इसकी मुझे और सजा मिलेगी।⁴⁴

चार का घटा बजता है। कवि अपने कमरे में लेटा हुआ है। आगन के नल में खखारने की तेज आवाज आती है लेकिन शरीर में शक्ति नहीं है। दिल गल रहा है। वह सम्भावित घटना से सतर्क है। अकस्मात् सेनाएँ सड़कों को घेर लेती हैं .

एकाएक मुझे भान होता है जग का,

अखबारी दुनिया का फैलाव
 फँसाव, गिराव, तनाव है सब ओर,
 पत्ते न खडके,
 सेना ने घेर ली है सडके।⁴⁵

सडके क्यो सेनाओ ने घेर ली है ? वे क्या चाहती है ? यह मार्शल ला किसके दमन के लिए लागू किया गया है ? जब कभी भी जनप्रात की परिस्थितिया अनुकूल होती है और आम जनता विद्रोह कर उठती है उसे कुचलने और नेस्नाबूद करने के लिए सत्ता बराबर 'मार्शल ला' का इस्तेमाल करती है और यह हर उस आदमी का पीछा कर रही है जो व्यवस्था के विरुद्ध जन क्रांति या विद्रोह में कही न कही शामिल है :

मार्शल ला है।
 दम छोड रहे है भाग गलियो मे मेरे पैर,
 सास लगी हुई है,
 जमाने की जीभ निकल पडी है,
 कोई मेरा पीछा कर रहा है लगातार।⁴⁶

कवि पुनः भयंकर बरगद की छाव में वापस पहुँचता है। यही बरगद सभी उपेक्षितो, वचितो, गरीबो का घर है। छत है। वही रहता है एक सिर-फिरा आदमी। वह सिर-फिरा पागल अचानक पागलपन से मुक्त होकर आत्मोद्धमय गीत गाता है। वह सचेत हो जाता है। उसके स्वर करुण, रसाल हृदय के स्वर हैं। डॉ० रामविलास शर्मा उसे मुक्ति बोध के विवेक का स्वर मानते हैं

दुखो के दागो को तमागो-सा पहना,
 अपने ही ख्यालो में दिन-राति रहना,
 असगबुद्धि व अकेले में सहना,
 जिन्दगी निष्क्रिय बन गयी तलघर,
 अब तक क्या किया ?
 जीवन क्या जिया ?

बताओ तो किस-किस के लिए तुम दौड़ गये,
 करुणा के दृश्यों से हाय। मुह मोड़ गये,
 बन गये पत्थर,
 बहुत-बहुत ज्यादा लिया,
 दिया बहुत-बहुत कम,
 मर गया देश, अरे जीवित रह गये तुम!⁴⁷

आत्मा भर्त्सना का ऐसा प्रखर स्वर निराला के अतिरिक्त किसी दूसरे कवि की रचनाओं में नहीं सुनाई देता। उसकी प्रखरता उत्पन्न होती है। मुक्तिबोध के विवेक से। कवि पूरी ईमानदारी से यह सवाल स्वयं पूछता है। वह बेचैन हो जाता है। सोचने लगता है, 'क्यों करूँ, किससे कहूँ, कहाँ जाऊँ, दिल्ली या उज्जैन ?' 'यह बेचैनी कब की ही नहीं है, बल्कि कविता के ही नाटकीय सदर्भ में आज के आदमी की बेचैनी है। उन्हें लगता है कि मेरा निष्क्रिय संज्ञा से शहर पर संकट आ गया है। किसी छायामूर्ति के सामने वह खड़ा हो जाता है। बहस होने लगती है और 'लगने लगे परस्पर तमाचे'। यह अपराध भावना धार्मिक आस्थाओं के कारण आदम ने ज्ञान का फल चख लिया, इस कारण उत्पन्न नहीं होती। यह अपराध भावना सामाजिक दायित्व-बोध और अपनी आत्मग्रस्तता के एहसास से उत्पन्न होती है।⁴⁸ यह अपराध भावना मुक्तिबोध की अपराध भावना नहीं है बल्कि पूरे बुद्धिजीवी वर्ग की है। इसी प्रकार की अपराध भावना 'ब्रम्हा राक्षस' में भी है। इसमें एक ओर 'ऐक्शन' है। दूसरी ओर बुद्धिजीवी का 'विवेक'। इस प्रकार दोनों में परस्पर टकराहट चलती है। कवि कभी 'ऐक्शन' कभी 'विवेक' के साथ होता है। वह कभी आम आदमी, कभी बुद्धिजीवी की दृष्टि से सारी स्थितियों को देखता है। आकता है। यह आम आदमी (जनता) और बुद्धिजीवी, दोनों की टकराहट।

एकाएक कवि की चेतना उसे जागृत करती है। वह चौक उठता है। एकाएक सिर तक थरथरी दौड़ जाती है। वह क्या है ? किसकी चिट्ठी है ? कौन-सा इशारा है ? ये सारे सवाल उसके सामने उठ खड़े होते हैं। चूंकि

वह लोगो द्वार पहचान लिया गया है और उसने उन्हे नगा देख लिया है, देखलिये जाने के कारण उसकी तलाश होती है और वह भागता है

बंदूक धाय-धाय

मकानो के ऊपर प्रकाश-सा छा रहा गेरुआ।⁴⁹

त्रास की यह भावना वास्तविक समाज में सघर्ष से-व्यवस्था के रक्षको और व्यवस्था को बदलने वालो के बीच सघर्ष से - उत्पन्न हुयी है।⁵⁰ गोली चलती है। उसकी आवाज सुनते ही वह भागता है। कई मोड घूमता है। बंदूक छूटने से मकानो के ऊपर गेरुआ प्रकाश छा रहा है।

भय और आतक की मनस्थित में उसका दिमाग चक्कर खाने लगता है और वह चुपचाप सिर पकडकर सीढी पर बैठ जाता है। सम्भावित 'केयास' और आतक की स्थिति से कवि आतकित है और भयभीत है। मुक्तिबोध की अन्य कविताओ में भी इस प्रकार के आतक और दहशत के साथ-साथ विशेष वातावरण की विशेष मनस्थितियों का चित्रण मिलेगा। इन्हे 'चम्बल की घटी' तथा 'इस चौड़े ऊंचे टीले में' भी देखा जा सकता है। मुक्तिबोध की कविताओ के बीच-बीच में विशेष स्थितियों में प्रतीको, बिम्बो के माध्यम से 'हारर' और 'टेरर' क्रियेट किया गया है। यह 'हारर' और 'टेरर' राति के अंधेरे में वातावरण को भयावह और रहस्यमय बनाने के साथ-साथ मूर्त भी बनाता है। मुक्तिबोध ने अपनी कविताओ में आर्केटाइपल बिम्बो का प्रयोग किया है। ये आर्केटाइपल बिम्ब मानव के सामूहिक अचेतन मन में पड़े रहते हैं। यह एक प्रकार का आदम बिम्ब है। मानव के सामूहिक अवचेतन का आर्केटाइप अग है। यह मानव के मन में विशेष रूप में हमेशा तथा हर समय विद्यमान रहता है।⁵¹ आर्केटाइपल बिम्ब कवि के सामूहिक अवचेतन से ही सम्बन्धित नहीं रहता बल्कि जब वह अपनी काव्य-प्रतिक्रिया से गुजरने लगता है आदिम बिम्ब स्वत आने लगते हैं। मुक्तिबोध ने 'अंधेरे में' इसी प्रकार के आदिम बिम्बो का प्रयोग किया है।

कवि अपने समकालीन सामाजिक - राजनीतिक स्थितियों - विकासों का मूल्यांकन करता हुआ मानव की बौद्धिकता के विकास में जाता

है। वह समूची मानव बौद्धिकता की विकास परम्परा समसामयिक सन्दर्भों में आकृता है। कवि मानव विकास की निधियाँ जो 'विस्तृत खोह के सावले तल में' निहित हैं और तिमिर को भेद कर चमकने वाले पत्थर, मणिया और रेडियोऐक्टिव रत्न, इस पर झरता प्रबल प्रपात पाता है। वह देखता है

प्राकृत जल वह आवेग—भरा है,
द्वुतिमान मणियों की अग्नियों पर से
फिसल—फिसल बहती लहरे, लहरे के तल से फूटती किरने
रत्नों की रगीन रूपों की आभा फूट निकलती।⁵²

वास्तव में ये रत्न और मणिया मानव विकास की मणिया हैं। मानव विकास की निधियों को वह अलग—अलग बिम्बों के माध्यम से तलाशता है। वह विस्मृत नेत्रों से उनका प्रकाश देखता है। फिर मणियों को हाथों में लेकर 'विभोर आखों' से देखता है लेकिन वह पाता है कि वे असली नहीं हैं? कवि सामूहिक अवचेतन⁵³ से अपने चेतन में लौट आता है

अनुभव वेदना, विवेक निष्कर्ष
मेरे ही अपने यहाँ पड़े हुये हैं
विचारों की रक्तिम अग्नि की मणि वे
प्राण—जल—प्रपात में घुलते हैं प्रतिपल।

कवि पाता है कि यह ज्ञान मानव के अनुभव, वेदना और विवेक का ज्ञान है। लेकिन इस ज्ञान से मनुष्य को क्या मिला ? उसने इसका उपयोग किया क्या ? कवि आन्तरिक यथार्थ से ब्रम्हा यथार्थ में आता है और उसका मन आन्दोलित हो उठता है। इस प्रकार कवि के वाह्य और आन्तरिक विचारों की टकराहट तीव्र हो जाती है। कविता का सीन बदलता है। अब कवि वाह्य यथार्थ का साक्षात्कार करता है। कवि देखता है कि सुनसान सावला चौराहा फैला है, उसके बीच में घण्टाघर है। वह गेरुए रंग का है और वीरान है जिसका 'बुजुर्ग गुम्बद' कथई है। इसी प्रकार के 'घण्टाघर' का चित्रण 'चाद का मुह टेढ़ा है' में भी है लेकिन समय यहाँ रुका हुआ है। इसमें कोई गति नहीं है। यह 'गगन में चुपचाप अनाकार खड़ा है।' यही रात

की सावली हवाओ मे काल टहलता है। घण्टे की घडी के चार कोण या चार चेहरे है जो चार-चार मतों और दृष्टिकोणे का सकेत देते है। 'गुम्बद-विवर' मे बैठे हुये बूढ़े असम्भव पक्षी बहुत तेज नजरो से देखते है सब ओर।' ये भयानक इरादों का सकेत करते है।

इस तरह एक-एक सकेत वास्तव को उघाडने के लिए दिया गया है 'मैं कभी अपने भीतर के वास्तव को, कभी अपने बाहर के वास्तव को उजागर करता चलता है।'⁵⁴ कवि रात के अंधेरे और अंधेरे मे दिखने वाली वस्तुओं को चित्रित करने के लिए अनेक काव्य रुढियों प्रतीकों तथा विम्बों का माध्यम चुनता है। हमेशा कवियों ने अपनी कविताओं मे प्रचलित समकालीन या परम्परागत काव्य रुढियों का सहारा लिया हैं। मुक्तिबोध काव्यरुढिया उनकी अपनी काव्यरुढिया है जिन्हे वे रात के 'अंधेरे', 'सन्नाटे' को मूर्त करने के लिए प्रयुक्त करते हैं।

अब वह एक सून-सान चौराहे पर है। वह चौक के बीच मे एक 'बन्दूक जत्था' और टैंको का रास्ता देखते ही भाग खडा होता है। इस कविता मे कई दृश्यों के बीच तिलक की मूर्ति दिखाई देती है। कवि जब मूर्ति के पास पहुँचता है तब मूर्ति हिलती है और उसके तन से अगार झरते है फिर देखता है कि मूर्ति की नाक से गर्म खून बह रहा है। अंगरहा खून के धब्बों से भर गया है, 'मानो अत्याधिक चिता के कारण मस्तिष्क कोष ही फूट पड़े सहसा'।

जैसी दशा मुक्तिबोध की होने वाली थी, उसकी कल्पना मानो वे तिलक की मूर्ति मे करते है।⁵⁵ 'इसे कवि की मृत्यु की घटना से जोडकर भविष्यज्ञता का एक हास्यकर चित्र खीचना बौद्धिक ही नहीं नैतिक विचलन का सकट उपस्थित करता है।'⁵⁶ डॉ० रामविलास शर्मा का कथन है कि कवि अपने अपराध भाव, उस महान राजनीतिज्ञ के प्रति अपनी श्रद्धा का इससे बडा प्रमाण और क्या दे सकता था कि मन की तहों के नीचे छिपी मृत्यु की गुप्त आशका वह प्रस्तर मूर्ति पर आरोपित कर देता है। हमे कितनी स्वतंत्रता हासिल हुई ? कवि तिलक के आदर्शों, मान्यताओं को खडित होते

देखता है। उसे ऐतिहासिक समकालीनता का अहसास होता है न कि वह प्रस्तर मूर्ति में मृत्यु की गुप्त अशका आरोपित करता है। कवि का यह कथन 'हाय—हाय पित. पित ओ। चिता में इतने न उलझो। हम अभी जिन्दा। चिन्ता क्या। वास्तव में तिलक का पर्याय है 'स्वतंत्रता'। कवि यहाँ पर तिलक को प्रतीक के रूप में प्रयुक्त करता है। कवि सवाल करता है कि हमारा जन्मसिद्ध अधिकार हमें कहाँ तक प्राप्त हो सका? और ऐसे ही क्षण में विवेक का रदा और 'बसूला' चलता है। छाती में ठक— ठक सिर में घड़-घड़ की आवाज सुनायी देती है।

विवेक का चलता तीखा सा रदा

चल रहा बसूला

छीले जा रहा मेरा यह निजत्व कोई।⁵⁷

विवेक के रदे से निजत्व छीलकर मुक्तिबोध अपना नया व्यक्तित्व गढ़ने का प्रयत्न करते हैं आंतकपूर्ण यथार्थ के सदर्थ में कवि विवेक के माध्यम से 'आत्म' (सेल्फ) पहचान की कोशिश करता है। 'ब्रह्मराक्षस' में वही मैल धोता है, देह घिसता है "फिर भी 'मैल' नहीं छूटती। यह बुद्धिजीवी को अपराध भावना है।

तिलक के बाद गाँधी दिखाई देते हैं।, सर्दी में बोरा ओढ़े हुए। वे ठंड से काँप रहे हैं। पास आन पर बिजली का झटका लगता है और गाँधी जी कहते हैं।

भाग जा हट जा, हम हैं गुजर गये जमाने के चेहरे

आगे तू बढ जा।⁵⁸

कवि परंपरा से जुड़कर आगे बढ़ना चाहता है। नयी कविता इस परंपरा को आगे बढ़ा रही है या उससे पीछे जा रही है?⁵⁹ उसे गाँधी जी की चेतावनी मिलती है, जिसकी भाषा पुरानी न परम्परा हो कर समकालीन है—

दुनिया न कचरे का ढेर कि जिस पर

दानो को चुगने चढा हुआ कोई कुबकुट

कोई भी मुरगा

यदि बॉग दे उटे जोरदार

बन जाये मसीहा।⁶⁰

गॉंधीजी कवि को 'आगे बढ़ने' के लिये कहते हैं कि गांधी जी के बाद उनके समर्थक अनुकर्ता उनकी परंपराये आदर्शों—मान्यताओं को आगे बढ़ा पाने में पूर्णतया विफल रहे। गॉंधीजी कहते हैं। जनता के गुणों से ही संभव भावी का उद्भव सत्ता नहीं जनता ही पूरा कर सकती है। जनता सामाजिक राजनीतिक परिवर्तन की जो कल्पना की थी उसे जनता ही पूरा कर सकती है। जनता के द्वारा ही क्रान्ति संभव है। इसमें मौजूदा "सत्ता" (इंस्टैबलिशमेन्ट) और सत्ताधारी गांधी के अनुयायियों पर तीखा एवं गहरा व्यंग्य है। गॉंधीजी अपनी परंपरा को आगे बढ़ाने के लिये कवि को अपनी विरासत के रूप में शिशु सौंपते हैं।

मेरे पास चुपचाप सोया हुआ था यह

सँभालना इसको, सुरक्षित रखना।

यह महत्वपूर्ण बात है कि यह शिशु गॉंधीजी के पास सोया पड़ा था। यह न जागता है, न चीखता है। गॉंधी जी इसे सिर्फ सँभालने और सुरक्षित रखने को कहते हैं।

शिशु कवि के पास आकर उसी छाती से कंधे से गले से चुपचाप चिपक जाता है, एक नन्हे आकाश सा लेकिन कुछ ही कदम बाद वह रो उटता है। यह रुदन नया नहीं है। अनेक बार उसने यह स्वर सुना है। पुचकारने—दुलारने और लोरियों के छलावे में वह नहीं आता। उसके स्वर में एक शिकायत है, गहरी है शिकायत। क्रोध भयंकर। मुझे डर यदि कोई वह स्वर सुन ले। हम दोनों फिर नहीं रह सकेंगे। मैं पुचकारता हूँ, बहुत दुलारता, समझाने के लिये तब गाता हूँ गाने।"

.. मैं चुप करने की जितनी भी करता हूँ कोशिश।

और और चीखता है क्रोध से लगातार।

गरम—गरम अश्रु टपकते हैं मुझ पर।⁶¹

शिशु के चीखने और गुस्से से कवि विचलित या दुःखी नहीं होता :

किन्तु न जाने क्यों खुश बहुत हूँ।

जिसको न मैं जीवन में कर पाया, वह कर रहा है।⁶²

पैर आगे बढ़ाता है। वह अंधेरी गलियों में चलता जा रहा है भीतरी
सोच में डूबा,

हृदय के थाले में रक्त का तालाब।

रक्त में डूबी है द्युतिमणियाँ।

रुधिर से फूट रही लाल—लाल किरणें।

अनुभव में डूबे हैं सकल्प और

ये सकल्प चलते हैं साथ—साथ।⁶³

इस सकल्प का क्या अर्थ है? अनुभव और सकल्प दोनों साथ—साथ चलते
हैं। वह सचेत है कि कहीं कोई उनका स्वर सुन न ले।

आज के युग में मूलभूत जीवन तथ्यों के तर्कसंगत तथा अनुभव सिद्ध
निष्कर्षों और परिणामों की ओर न जा सकने के कारण, आज का कवि
वर्तमान मानव समस्याओं के प्रति भी उदासीन है।⁶⁴ यह मुक्तिबोध का
आत्मालोचन नहीं बल्कि पूरे बुद्धिजीवी वर्ग का आत्मालोचन है। कवि व्यवस्था
के आतंककारी शिकजे से बचना चाहता है क्योंकि एक बार वह देख लिया
गया है और बच निकला है। वह अपना अधूरा कार्य शिशु के माध्यम से
करना चाहता है। इसीलिए वह सामाजिक दायित्व और सकल्प के लिये
अत्याधिक सचेत और सर्तक है।

अंधेरे में कवि सहसा पाता है कि :

वह शिशु चला गया जाने कहाँ ,

और उसके ही स्थान पर

मात्र है सूरजमुखी फूल गुच्छे ।

उन स्वर्ण पुष्पो से प्रकाश विकिरण

कन्धों पर, सिर पर, गालों पर तन पर,

रास्ते पर, फैले हैं किरणों के कण—कण।⁶⁵

इंद्रनाथ मदान शिशु की जगह कंधे की बन्दूक को नक्सलवादी चेतना का संकेत और आधुनिकता की चुनौती मानते हैं। डॉ० रामविलास शर्मा को सामाजिक दायित्वबोध रहस्यवाद में बदला नजर आता है। लेकिन शिशु गायब नहीं होता रूपांतरित हो जाता है। यह कोई कल्पना नहीं, यह आने वाले कल की फैटेसी है, जो आज का सच है। यथार्थ है।

वह एक गली में पहुँचता है और एक दरवाजा खुला हुआ देखता है जिसकी अधेरी सीढ़ियाँ हैं। फूल का गुच्छा गायब हो जाता है फिर कधा दुखने लगता है

कंधे क्यों वजन से दुख रहे सहसा।

ओ हो,

बन्दूक आ गयी।

वाह वा ॥

वजनदार रायफल

भई खूब।⁶⁶

परिवर्तन या क्रांति अहिंसा से संभव नहीं है इसलिये अहिंसा के स्थान पर बन्दूक को ही वह कारगर हथियार मानता है क्योंकि वह जानता है कि गाँधी की विरासत में जो सत्ता मिली वह भी अहिंसक तरीके से नहीं। मुक्तिबोध की दृष्टि साफ है। फासिस्ट व्यवस्था को हटाने या उसका ध्वंस करने के लिये रायफल ही एकमात्र हथियार हो सकता है।

खुले कमरे में मिलता है खून से लथपथ मृत कलाकार—

खून—भरे बालों से उलझा है चेहरा,

भौंहों के बीच में गोली का सुराख,

खून का परदा गालों पर फैला,

होटों पर सूखी है कत्थई धारा,

फूटा है चश्मा नाक है सीधी,

ओपको॥ एकान्त—प्रिय यह मेरा

परिचित व्यक्ति है, वही हँ,

सच्चाई का सिर्फ एक अहसास
 वह कलाकार था
 गलियों के अधरे का, हृदय में, भार था
 पर, कार्यक्षमता से वचित व्यक्ति,
 चलाता था अपना असग आस्तित्व ।

. . .
 स्वप्न व सान व जीवनानुभव जो
 हलचल करता था रह-रह दिल में
 किसी को भी दे नहीं पाया था वह तो
 शून्य के जल में डूब गया नीरव
 हो नहीं पाया उपयोग उसका
 किन्तु अचानक झोक में आकर क्या कर गुजरा कि
 सदेहास्पद समझा गया और
 मारा गया बधिको के हाथों
 मुक्ति का इच्छुक तृषार्त अतर
 मुक्ति के यत्नों के साथ निरतर
 सबका था प्यारा ।
 अपने में द्युतिमान् ।
 उसका यो बध हुआ,
 मर गया एक युग,
 मर गया एक जीवनादर्श ।⁶⁷

कलाकार मारा जाता है। कुछ कर गुजरने के सदेह के कारण उसकी हत्या की जाती है। अपना स्वप्न, ज्ञान और जीवन के अनुभव दूसरों को देने के ही पूर्व वह मारा गया। अब जीवन-आदर्श मुक्ति की कामना तथा एकान्त साधना कुछ संभव नहीं। कभी कलाकार बुद्धिजीवियों का जीवनादर्श था लेकिन अब वह नहीं रहा। उसका कोई उपयोग नहीं हो सका। नामवर सिंह मृत कलाकार के चित्र को सभवतः सबसे मार्मिक मानते हैं। यह भागने का

समय नहीं है, न स्वयं को कोसने का इसलिये (फिजूल है इस वक्त कोसना खुद को) आतातायी फासिस्ट सत्ता का प्रतिरोध करने के लिये दोस्तों (कामरेडों) की खोज और नये नये साथियों का साथ जरूरी है —

एकदम जरूरी दोस्तों को खोजूँ

पाऊँ मैं नये नये सहचर

सत्-चित् भास्कर ।।⁶⁸

लेकिन जीने से उतरते ही कवि सहसा विद्रूपों से घिर जाता है

भयानक आकार घेरते हैं मुझको,

मैं आतातायी सत्ता के सम्मुख ।

किसी भी सत्ता था भ्रष्ट व्यवस्था का मुकाबला अकेले नहीं किया जा सकता। उसके लिये प्रतिबद्ध संगठित समूह (कैंडर) आवश्यक है। वह दोस्तों और नये साथियों को जुटा भी नहीं पाया था कि अचानक समझ कर उसे पीड़ित करते हैं। उसकी स्क्रीनिंग करते हैं—

टूटे से स्टूल में बिठाया गया हूँ।

शीश की हड्डी जा रही तोड़ी।

लोहे की कील पर बड़े हथौड़े

पर रहे लगातार ।

शीश का मोटा कवच भी निकाल डाला ।⁶⁹

दमनकारी सिर की हड्डी तोड़ते हैं ढूँढते हैं। मस्तक यत्र में कौन विचारों की कौन-कौन सी कहां प्रेस है ? ऊर्जा, कहां से पर्चे छपते हैं? इस संस्था के सेक्रेटरी को खोज निकालो, "शायद उसका ही नाम हो आस्था।" कहां से सरगना इस टुकड़ी का उसकी स्क्रीनिंग थारोली की जाती है। आपातकालीन संक्रमण की स्थिति में सत्ता समाज पर सेंसर लागू करती है। यह सेंसर यहाँ भी प्रेस संस्था के सेक्रेटरी तथा बुद्धिजीवी पर लागू है। बुद्धिजीवी अपने को सेंसर की यातना से मुक्त करने की कोशिश करता है। वह मुक्ति की राह निकाल लेता है। सत्ता के पोषकों के पास होने के और

‘खूँटे’ में बंधे होने के बावजूद ‘पत्र के रूप’ में वह अपनी बात दूसरो तक पहुँचाता है।

कवि छोड़ दिया जाता है। क्रांतिकारी संघर्ष की तैयारी होती है। इतने में दूर आकाश में ‘बिजली की नगी लताओं’ से झरते सफेद, नीले, मोतिया चम्पई गुलाबी फूल दिखाई देते हैं

मैं उन्हें देखने लगता हूँ एकटक ,
अचानक विचित्र स्फूर्ति से मैं भी
जमीन पर पड़े हुए चमकीले पत्थर
लगातार चुनकर
बिजली के फूल बनाने की कोशिश
करता हूँ।⁷⁰

कला परम्परागत आदर्श सौंदर्य है। बिजली का फूल सौंदर्य का प्रतीक है। कलागत सदर्भ बदल जाने पर बिजली का फूल, जो सौंदर्य का माध्यम है, क्रांति का वाहक (बिजली का फूल बन जाता है) इस प्रकार एक विशेषण अन्य सदर्भ में अलग अर्थ देता है। एक ही विशेषण के अर्थ अलग-अलग सदर्भों स्वतः बदल जाते हैं। अर्थों की यह भिन्नता प्रसाद और मुक्तिबोध की कविताओं में देखी जा सकती है। इस सदर्भ में छायावादी कवियों में प्रसाद को देखा जा सकता है। कामायनी के श्रद्धा सर्ग में बिजली का फूल श्रद्धा के वाहक सौंदर्य का और अँधेरे में, क्रांति को चित्रित करने के लिए प्रयुक्त किया गया है। इन्हें देखा जा सकता

नील परिधान बीच सुकुमार
खुला रहा मृदुल अधखुला अग
खिला हो ज्यों बिजली का फूल
मेघ-बन बीच गुलाबी रंग।⁷¹

प्रसाद श्रद्धा के अधखुले अंगों में बिजली का फूल देखते हैं और मुक्तिबोध तिलक की सुलगती आँखों में। मुक्तिबोध उससे आगे पैदा करना

चाहते हैं, क्रांति की आग। प्रसाद और मुक्तिबोध का यह अंतर सदर्भों तथा दृष्टियों का अंतर है।

कवि का काम रगीन पत्थर-फूलों से नहीं चलता। सारी यत्रणा, यातना के सभावित खतरे उठाकर सौंदर्यवादी मूल्यों को तोड़ना होगा। सौंदर्यवादी दायरे से निकलना होगा। उसे अभिव्यक्ति का सकट नजर आता है

अब अभिव्यक्ति के सारे खतरे
उठाने ही होंगे,
तोड़ने होंगे ही मट और गढ़ सब।⁷²

मुक्तिबोध ने अभिव्यक्ति के सारे खतरे उठाए और उनकी कविता समकालीन भारतीय मनुष्य की पीड़ा की 'खडित रामायण' है।⁷³

आगे उन बाँहों का सकेत है जिनमें एक 'अरुण कमल' हर पल काँपता रहता है। उसे ले आने के लिए घँसना होगा 'झील के हिम-शीत सुनीत जल में'। कवि उस तक पहुँचने के लिए 'दुर्गम पहाड़ों' और झील के जल में 'घँसने' का जोखिम उठाने को तैयार है। कमल क्रांति का प्रतीक है अतः कवि अपने लक्ष्य तक पहुँचने के लिए किसी भी प्रकार का खतरा (रिस्क) उठाने के लिए तैयार है। लेकिन विचित्र अनुभव है, वह जनता के साथ आगे बढ़ना चाहता है

विचित्र अनुभव॥
जितना मैं लोगों की पाँतों को पार कर
बढ़ता हूँ आगे,
उतना ही पीछे मैं रहता हूँ अकेला।⁷⁴

डॉ० रामविलास शर्मा मानते हैं कि "निम्न मध्यवर्ग के औसत बुद्धिजीवी की यही स्थिति है।" यह स्थिति सिर्फ निम्न मध्यवर्ग के बुद्धिजीवी की ही नहीं बल्कि पूरे बुद्धिजीवी वर्ग की है। जनता उसके विचार 'विक्षोभ-मणियों, विवेक-रत्नों' को लेकर अँधेरे में बढ़ती है। जनता उसके

विचार को कार्यरूप (ऐक्शन) में लाती है लेकिन उसके साथ बुद्धिजीवी आगे नहीं बढ़ पाता

किंतु मैं अकेला

बौद्धिक के जुगाली में अपने दुकेला⁷⁵

पूँजीवादी व्यवस्था जनता को अधिक दिन तक गुमराह नहीं कर सकती

कविता में कहने की आदत नहीं, पर कह दूँ

वर्तमान समाज में चल नहीं सकता।

पूँजी से जुड़ा हुआ हृदय बदल नहीं सकता,

स्वातंत्र्य व्यक्ति का वादी

छल नहीं सकता मुक्ति के मन को,

जन को।⁷⁶

गॉंधी जी के 'हृदय-परिवर्तन' के सिद्धांत के प्रति जनता का मोह भग दूटता है क्योंकि उससे पूँजी से जुड़े हुए हृदय को बदल पाना संभव नहीं। पूँजीवादी व्यवस्था जनता को और नहीं छल सकती। जनता में जागृति (अवेयरनेस) आ रहा है। वह जानती है कि 'सशोधनवादी' तरीके से पूँजी से जुड़े हुए हृदय को बदला नहीं जा सकता। गॉंधी जी के 'हृदय परिवर्तन' में अब जनता का विश्वास नहीं रहा अतः वह मौजूदा व्यवस्था से मुक्त होना चाहती है। उसे बदलना चाहती है। इसी मुक्ति के लिए वह जनक्रांति का आह्वान करता है। वह देखता है 'नगर से भयानक धुआँ उठ रहा है, कहीं आग लग गयी, कहीं गोली चल गयी है।' इसका बार-बार दोहराया जाना अलग-अलग स्थितियों के चित्रण में है। इसलिए यह संरचना का अभिन्न अंग है।⁷⁷ नगर का वातावरण भयावह हो उठा है। 'कहीं आग नग गयी, कहीं गोली चल गयी' अलग-अलग विभिन्न सदर्थों में प्रयुक्त हुआ है। वह हर बार अर्थ के दूसरे आयामों को खोलता जाता है। इससे कविता में एक सुसंबद्धता (युनिफार्मिटी) और रिदम है। कविता की यह 'सुसंबद्धता' और

‘ध्वनि’ नगर के वातावरण के आतंक – ‘केयास’ को और प्रभावधील ढग से प्रस्तुत करती है।

सडकों पर मरा हुआ सुनसान फैला है। हवाओ मे अदृश्य गर्मी है। यह गर्मी ज्वालामुखी की है। ज्वालामुखी की गर्मी मे वह उग्र क्रांति के जनसंगठन की कार्यवाही देखता है

साथ-साथ घूमते है, साथ-साथ रहते है

साथ-साथ सोते है, खाते है जीते है

जन-मन उद्देश्य।⁷⁸

क्रांतिकारी एक ही साथ घूमते, रहते, सोते और खाते है। जीते है। उनका और जनता का एक ही उद्देश्य है। वह अपने लक्ष्य तक पहुँचने के लिए सतत सघर्षरत है लेकिन सब चुप है

सब चुप, साहित्यिक चुप और कविमन निर्वाक्

चितक, शिल्पकार, नर्तक चुप है

उनके ख्याल से यह सब गप है

मात्र किवदन्ती।⁷⁹

डॉ० बच्चन सिंह इसे बुद्धिजीवी की संवेदना का क्षोभ मानते है। इसलिए वे लिखते है, “इस योग से ही तो वह अपना एस्थेटिक बनाता है। उसके एस्थेटिक की जटिलता मे एक बुद्धिजीवी की संवेदना का क्षोभ है।”⁸⁰

ये सभी बुद्धिजीवी सामान्य जन पर होने वाले अत्याचार और यंत्रणाओ पर विश्वास नही करते, न उनके सकट को समझते है। वे सारी घटना को ‘गप’ मानकर अलग-अलग हैं। चुप है। यह चुप्पी किस बात का संकेत देती है? ऐसे तथाकथित बुद्धिजीवियों पर तीखा व्यंग्य करते कवि उन्हें ‘एक्सपोज’ करता है

रक्तपाई वर्ग से नाभिनाल-बद्ध ये सब लोग

नपुसक भोग-शिरा जालो में उलझे।⁸¹

ये बुद्धिजीवी नपुंसक है। 'भोग-शिरा जालो मे' उलझने वाले 'रक्तपाई' वर्ग के लोग हैं। संभवतः ये सत्ता के दलाल बुद्धिजीवी हैं। इसीलिये ये चुप हैं।

एक छद्म आभिजात्य, मध्यवर्गीय सुरक्षा भाव और साहस के अभाव के मिले-जुले दबावों के रहते नयी कविता में किसी और कवि ने समकालीनता को उसकी भयानक गहराई और पूरे विस्तार में देखने की ऐसी मार्मिक और सच्ची कोशिश नहीं की जैसी मुक्तिबोध ने।⁸²

बौद्धिक वर्ग की स्थिति और उसकी नियति कवि जानता है

बौद्धिक वर्ग है क्रीतदास,

किराये के विचारों का उद्भास

बड़े-बड़े चेहरों पर स्याहियों पुत गयी।⁸³

समाचारपत्रों पर सेसर हैं। सवाद, समीक्षा, सब पर सेसर, क्योंकि मार्शल लॉ है। क्राइसिस की इस स्थिति में बुद्धिजीवी भी 'सेसर्ड' हो गया है या बिक गया है। वस्तुतः बुद्धिजीवी की आज भी यही स्थिति है। आज का बुद्धिजीवी सत्ता का 'क्रीतदास' है क्योंकि वह उसी के द्वारा स्थापित और प्रतीष्ठित है इसीलिए उसकी अपनी कोई 'विचारधारा' या 'चिंतन' नहीं है। बुद्धिजीवी की यही सबसे बड़ी ट्रेजिडी है।

शहर में अब लाठी और सलेट-पट्टी से हथियारबंद दमनकारियों का मुकाबला नहीं किया जा सकता। इस तरह क्रांति की विजय हो नहीं सकती। मुक्तिबोध उसे दमन और आतंक से पराजित होते भी नहीं देखते। युवकों के व्यक्तित्वांतर से क्रांति का स्वप्न खत्म हो जाता है।⁸⁴ डॉ० रामविलास शर्मा लाठी और सलेट-पट्टी से हथियारबंद दमनकारियों से मुकाबले की बात उठाते हैं। यह सही है लेकिन कविता की पूरी प्रकृति को समझना चाहिए। कविता की पूरी (टोटल पोएटिकप्रासेस) को समझे बगैर कवि की बात नहीं समझी जा सकती। ये लाठी और सलेट-पट्टियाँ अस्त्र नहीं बल्कि सत्ता के प्रतिकार की प्रतीक हैं जिन्हें कवि स्वप्न में देखता है। युवकों के व्यक्तित्वांतर से क्रांति का स्वप्न खत्म नहीं होता बल्कि दृढ़ हो

जाता है क्योंकि ये युवक नये जमाने के युवक है। कवि क्रांति के अनेक मोहक दृश्य देखता है

मकानो के छत से
गाडर कूद पड़े धम से
घूम उठे खभे
भयानक वेग से चल पड़े हवा में।⁸⁵

दादा का सोटा और कक्का की लाठी भी गगन में दिखाई देती है।

दादा का सोटा भी करता है दौंव-पेच
नाचता है हवा में
गगन में नाच रही कक्का की लाठी
यहाँ तक कि बच्चे की पेदे भी उठती,
तेजी से लहराती घूमती हवा में
सलेट-पट्टी।²

इसके अतिरिक्त एक-एक वस्तु एक-एक प्राणाग्नि बम है या बम के बराबर है। कवि इन्हे परमास्त्र प्रक्षेपणास्त्र मानता है ये सारी स्थितियाँ, इसकी प्रतीक हैं कि जो जहाँ और जिस स्थिति में है, क्रांति के लिए सक्रिय हो गये हैं।

यह कथा हनी है, यह सब सच है, भाई॥

कही आग लग गयी, कही गोली चल गयी॥⁸⁶

अब युग के बदलाव के साथ-साथ लोग भी बदले हैं। इसीलिए 'आत्मा के चक्के पर चढ़ाया जा रहा है सकल्प-शक्ति के लोहे का मजबूत ज्वलंत टायर ॥' ताकि लोगो को अपने लक्ष्य तक पहुँचने के लिए नये सकल्प के साथ तैयार किया जा सके।

युग के बदलाव के पीछे ऐतिहासिक विकास का एक लम्बा सिलसिला है। लोग युगो से शोषण और यातना से जूझते-पिसते आए हैं लेकिन आज स्थिति भिन्न है। 'जगल जल रहे जिन्दगी के अब', जिसे रोका नहीं जा सकता, दबाया जा सकता है।

वेदना नदियाँ
 जिनमे कि डूबे है युगानुयुग से
 मानो कि आँसू
 पिताओ की चिता का उद्विग्न रग भी
 विवेक—पीडा की गहराई बेचैन
 डूबा है जिसमे श्रमिक का सताप
 वह जल पीकर
 मेरे युवको मे होता जाता व्यक्तित्वातर
 विभिन्न क्षेत्रो मे कई तरह से करते है सगर,
 मानो कि ज्वाला—पखुरियो से घिरे हुए वे सब
 अग्नि के शत—दल कोष मे बैठे ॥⁸⁷

कवि परंपरागत ऐतिहासिक परिप्रेक्ष्य के संदर्भ मे आज की बदली हुई स्थिति को उजागर करता है। पुराने युग और परंपरा के साथ पुरानी पीढ़ी युगो तक शासकीय शोषण, यातना और यातना की पीडा झेलती रही लेकिन आज का नौजवान परंपरागत शासकीय बर्बरता, अमानुषिक क्रूरता और शोषण के खात्मे तथा नये समाज की ईजाद के लिए कटिबद्ध है। वह परिवर्तन एवं क्रांति का वाहक है।

स्वप्न टूटने के बाद कवि फिर अपने को अकेला पाता है। स्वप्न के सहारे कवि मे आशा जगती है। वह उसका अर्थ ढूढने की कोशिश करता है। सारे ससार मे वही सपने देखता है। उसे 'सुनहली तस्वीरें' दिखाई देती हैं। मानो स्वप्न में किसी की खूबसूरत बाँहो ने कस लिया हो

उस स्वप्न—स्पर्श की, चुम्बन की याद आ रही है,
 याद आ रही है ॥

अज्ञात प्रणयिनी कौन थी, कौन थी ?⁸⁸

कवि एक युवक के दिवा—स्वप्न की भाँति स्वप्न मे अज्ञात प्रणयिनी की कल्पना करता है। वास्तव मे जिस प्रकार एक किशोर प्रेम के पूर्व स्वप्न

मे किसी प्रेमिका की जैसी कल्पना करता है कवि क्रांति के बारे में वैसी ही कल्पना करता है।

यह केवल काव्य-शैली का चमत्कार नहीं, बल्कि कथ्य की गहरी अर्थवत्ता का सूचक है। अस्मिता को खोज-सम्बन्धी ज्यादातर कविताओं में या तो केवल एक प्रकार की हताशा की खोज मिलती है या फिर उपलब्धि की बलत् आत्मतुष्टि। आकस्मिक नहीं है कि दोनों ही प्रकार की कविताएँ प्रायः प्रगीतधर्मी होती हैं। प्रगीत शैली के अनुरूप ही उनके कथ्य में भी अस्मिता की खोज का अतिसरलीकृत सपाट रूप मिलता है। मुक्तिबोध ने इस सपाटता से बचकर एक तीखे तनाव को सफलता के साथ कपित किया है जिसका मुख्य आधार 'अंधेरे में' कविता की कौशलपूर्ण घटना-विन्यास है।⁸⁹ स्वप्न के बाद उसे सब कुछ यथार्थ लगने लगता है। तीसरी बार वह पुनः गैलरी में खड़ा होता है और उस रहस्यमय पुरुष को देखता है

गलियों में, सड़कों पर, लोगों की भीड़ में

चला जा रहा है

वही जन जिसे मैंने देखा था गुहा में

धड़ता है दिल

कि पुकारने को खुलता है मुँह

कि अकस्मात्—

वह दिखा, वह दिखा

वह फिर खो गया किसी जन-यूथ में।⁹⁰

उसे पुकारने के लिए उठी हुई बाँह उठी रह गई, इसी बीच वह किसी जन-यूथ में ओझल हो जाता है। खोज और उपलब्धि के बीच की दुविधा या 'सस्पेंस' ही 'अंधेरे में' कविता को अद्भुत नाटकीयता प्रदान करती है और मुक्तिबोध उसे दृढ़ता है। वह पूरी तरह अभिव्यक्त नहीं हुआ है, कवि अपनी पूर्ण अभिव्यक्ति की तलाश करता है। वह व्यक्तिपूर्णता का आदर्श रूप है। वह कवि का गुरु है लेकिन वह कवि के पास कभी आया नहीं, कभी पास बैठता नहीं, उसे तिलस्मी खोह में पहली और आखिरी बार देखा था,

पर वह जगत की गलियो मे घूमता है प्रतिपल—फटेहाल रूप। उसके बारे मे समाज मे लोग न सोचते है न उसकी तलाश करते है, कवि इस स्थिति को जानता है अतः वह तलाशता है

इसीलिए मैं हर गली मे
और हर सड़क पर
झोंक-झोंक कर देखता हूँ हर एक चेहरा
प्रत्येक गतिविधि,
प्रत्येक चरित्र
व हर एक आत्मा का इतिहास,
हर एक देश व राजनीतिक परिस्थिति
प्रत्येक मानवीय स्वानुभूत आदर्श
विवेक प्रक्रिया, क्रियागत परिणत।।
खोजता हूँ पटार समुन्दर
जहाँ मिल सके मुझे
मेरी वह खोई हुई
परम अभिव्यक्ति अनिवार
आत्म सभावना।⁹¹

कवि की तलाश पूर्णता की तलाश है। यह पूर्णता क्रांति की परिपक्व स्थिति है। इस पूर्णता से वह ज्ञान को क्रिया के रूप मे बदलना चाहता है। जब तक ज्ञान (आइडिया) क्रिया (ऐक्शन) में रूपांतरित नहीं होगा, पूर्णता संभव नहीं है। कवि की तलाश कलाकार की तलाश नहीं है। वह समाज की भी तलाश है। इसीलिए कवि सोसायटी और अपनी 'आइडेंटिटी' को एक कर देता है। उसकी अपनी अलग कोई आइडेंटिटी नहीं है (वह अलग करना भी नहीं चाहता), जो आइडेंटिटी सोसायटी की है, वही उसकी है। 'अँधेरे मे' कविता की अंतिम पंक्तियाँ उस अस्मिता या 'आइडेंटिटी' की खोज की ओर संकेत करती हैं जो आधुनिक मानव की सबसे ज्वलंत समस्या है। निःसंदेह इस कविता का मूल कथ्य है। अस्मिता

की खोज, किंतु कुछ अन्य कवियों की तरह इस खोज में किसी प्रकार की आध्यात्मिकता या रहस्यवाद नहीं, बल्कि गली-सडक की गतिविध, राजनीतिक परिस्थिति और अनेक मानव चरित्रों की आत्मा के इतिहास का वास्तविक परिवेश है।⁹²

अस्मिता की तलाश वह गली-सडक तक ही नहीं करता बल्कि हर देश और हर राजनीतिक परिस्थिति जिसमें भी संभव हो, इसके अतिरिक्त वह पठार, पहाड़, समुद्र हर जगह तलाशता है। वास्तव में जहाँ कवि और समाज दोनों की खोज बिन्दु पर मिलती है, वही अस्मिता और अस्मिता की खोज की पूर्णता है।

‘अँधेरे में’ कविता पर अपनी प्रतिक्रिया करते हुए डॉ० बच्चन सिंह ने लिखा है, “मुक्तिबोध ने ‘अँधेरे में’ चाहे जिस उद्देश्य से लिखी हो लेकिन उसे लेकर आलोचक ‘अँधेरे में’ ही रहे हैं। रामविलास शर्मा इसमें ‘अपराध-भावना’ देखते हैं और नामवर सिंह ‘आत्म-निर्वासन’ जो मार्क्सवादी विवेचना में भी गृहीत है और अस्तित्ववादी विवेचना में भी, पर ‘आत्म-निर्वासन’ ऐसी स्थिति है जो रचनात्मक नहीं है। जबकि अकेलापन सर्जनात्मक होता है।”⁹³

‘अँधेरे में’ में मुक्तिबोध की सबसे लम्बी और आखिरी कविता है। ‘चौद का मुँ टेढ़ा है’ में संगृहीत अन्य लम्बी कविताओं की तुलना में ‘अँधेरे में’ कविता कई दृष्टियों से महत्वपूर्ण है। ‘अँधेरे में’ मुक्तिबोध की एक ऐसी ही कविता है, जिसमें उनकी काव्यात्मक शक्ति के अनेक तत्व घुल-मिलकर एक महान रचना की सृष्टि करते हैं, जो रोमानी होते हुए भी अत्यधिक यथार्थवादी और एकदम आधुनिक है।⁹⁴ मुक्तिबोध की कविता असुरक्षित जीवन की कविता है। उसमें भावबोध की अस्थिरता और विचारों की उलझन भी है। लेकिन यह सब किसमें नहीं है। इसलिए उनकी कविता में सीखने-समझने के लिए बहुत कुछ है—खास तौर से कवियों के लिए।⁹⁵ कुल मिलाकर उसे यदि नयी कविता की भी चरम उपलब्धि कहा जाए तो अतिशयोक्ति नहीं होगी।⁹⁶ मुक्तिबोध की कविता ‘अँधेरे में’ अपने शब्द, बिम्ब, प्रतीक, संकेत विभिन्न सदर्थों और गहरी अर्थवत्ता के कारण निश्चय ही अपनी समकालीन

कविताओं से भिन्न और सर्वोपरि है। मुक्तिबोध कवि-विचारक के साथ-साथ एक महान द्रष्टा भी रहे हैं। उन्होंने जो सोचा-समझा, लिखा। युग और समाज के प्रति उनके मन में जो एक गहरी बेचैनी, तड़प और छटपटाहट थी उसे मूल में काफी कुछ कर गुजरने की एक अदम्य आकांक्षा थी जो मुक्तिबोध नहीं कर सके, जिसे वे अपनी कविताओं में छोड़ गए, आज वही घट रहा है हमारी आँखों के सामने। आज वे ही स्थितियाँ, सवाल, सकट, सेसर, मार्शल लॉ, व्यक्तित्वांतरित नौजवान और बुद्धिजीवी हैं लेकिन कहीं कुछ नहीं बदलता। आपात कालीन स्थिति में आज भी 'चुप' हैं। साहित्यकार, कलाकार, नर्तक कोई भी 'चुप्पी' तोड़ना नहीं चाहता। या तो ये फासिस्ट सत्ता के सरकारी दलाल हैं या सत्ता के आतंक से भागे हुए 'अंडर ग्राउंड' बुद्धिजीवी। आजादी के 27 साल बाद भी किसी कवि ने अपनी कविता में बदली हुई सामाजिक-राजनीतिक परिस्थितियों के सदर्थ में वो कोई भी सवाल (मुक्तिबोध ने निरन्तर अपनी कविताओं में उठाया) नहीं उठा सके। ऐसी स्थिति में निस्संदेह मुक्तिबोध आधुनिक युग के श्रेष्ठ और महान कवि हैं।

‘अंधेरे मे’ स्वप्न कथा के माध्यम से कही गई एक सत्य कथा”

अंधेरे मे होना मनुष्य के स्वभाव मे निहित जिज्ञासा के लिए सदैव ही एक चुनौतीपूर्ण स्थिति रहा है। अपनी प्राकृतिक सत्ता मे भी, अंधेरा जहाँ जगत और जीवन का एक सर्वातिशायी और आर्वती सत्य रहा, वही मनुष्य के जीवन और उसकी खोजी दृष्टि के लिए एक समस्या भी। यह अंधेरा मनुष्य की रचनात्मक प्रकृति के लिए जब-जब ललकार बनकर उपस्थित हुआ, मनुष्य ने कुछ रचा, कुछ सिरजा। अल्लामा इकबाल ने सम्भवतः अंधेरे की ऐसी ही ललकार सुनकर, मनुष्य की अपनी रचना शक्ति को विराट् सृष्टि कर्ता की रचना शक्ति के मुकाबले मे रखते हुए कहा होगा — ‘तू शब आफरीदी, चिराग आफरीदम्’ (तूने रात बनाई तो मैंने बनाया चिराग)। मनुष्य की रचनाशीलता की इससे अधिक सटीक परिभाषा और क्या हो सकती है कि जब-जब कही कोई रात बनाये और अंधेरा करे, तब-तब मनुष्य चिराग बनाने का कोई न कोई उपाय ढूँढ ले। लेकिन जब अंधेरा प्राकृतिक भी न हो, बल्कि मनुष्य के विरुद्ध स्वयं मनुष्य के द्वारा निर्मित हो, तब चिराग बनाने का काम और भी अधिक चुनौतीपूर्ण हो जाता है। क्योंकि तब, न तो उस अंधेरे की पहचान प्राकृतिक अंधेरे की पहचान की तरह सरल और सर्वातिशायी होती है और न ही यह तय रहता है कि उस अंधेरे मे दिशा खोजने के लिए किस तरह का चिराग बनाया जाना है।

मुक्तिबोध की कविता ‘अंधेरे मे’ एक ऐसी ही चुनौती-तलब स्थिति की कविता है। इस कविता मे जिस अंधेरे का चित्र है, वह प्राकृतिक अंधेरा नहीं है। वह अपने सारे फैलाव मे (“सूनी है राह अजीब है फैलाव यह सर्द अंधेरा” और “और ज्यादा गहरा और ज्यादा अकेला / अंधेरे का फैलाव”) मनुष्य निर्मित अंधेरा है। इसलिए इस अंधेरे की पहचान मनुष्य के खिलाफ सक्रिय मनुष्य की पहचान से सीधे जुड़ जाती है। कौन है वह (“रक्तपायी वर्ग” और उससे “नाभिनाल-बद्ध ये सब लोग / नपुंसक भोग शिरा-जालो मे उलझे”) जो इस अंधेरे मे अपना हित (“भीतर का राक्षसी

स्वार्थ “) साधता है और कौन है इस अधरे मे, जिसका सब कुछ दाव पर लगा है (“ ..न शरीर मे बल है/ अधरे मे गल रहा दिल यह!”) और कौन है वे सहचर जिनको लेकर यह सामाजिक स्वास्थ्यदायी आकाक्षा की जा सकती है कि “पाऊँ मै नये-नये सहचर / सकर्मक सत्चित वेदना—भास्वर!” यानी अपने वर्ग विभक्त समाज के वर्गीय चरित्र की समझ के बिना इस अधरे का पूर्ण रहस्य नहीं खुल सकता।

‘अधरे मे’ का सम्भावित रचना-काल सन् 1957 से 1962 के बीच माना जाता है। यह वह समय है, जब भारतीय समाज मे स्वतन्त्रता प्राप्ति का आवेगजन्य उत्साह, धीरे-धीरे राजनीतिक यथार्थ-जन्य आशकाओ मे तब्दील होने लगा था। जिस सत्ता मे भारतीय जनता की व्यापक भागीदारी का विश्वास दिलाया गया था तथा समाजवादी ढंग की समाज-रचना का आश्वासन दिया गया था। वह पूजीपति वर्ग के हाथो मे केन्द्रित हो रही थी। मुक्तिबोध की वर्ग की चेतस् दृष्टि ने यह बात बहुत शुरु मे ही भाप ली थी। ‘नया खून’ नामक पत्र मे उन्होने सन् 1955 मे लिखा था—“ भारत मे पूजी तीनो ढंग से लगाई जा रही है। अगर भारत मे रूसी इस्पात कारखाना सरकारी औद्योगिक क्षेत्र में खुल रहा है तो अमेरिकी सहायते से टाटा अपने इस्पात कारखाने का बहुत बडा विस्तार कर रहा है। और विडला ब्रिटिस सहायता से नया इस्पात कारखाना खोल रहा है। तीसरे प्रत्यक्षत विदेशी पूंजी भी भारत मे आ रही है । और आयेगी। ... मतलब यह कि केन्द्रीय सरकार के सलाहकारो पर ब्रिटिश और अमेरिकी पूजी का बहुत बडा भाग है। ... समाजवादी ढंग की समाज रचना का तरीका यह नहीं है। कि भारत में अमेरिकी पूजी को पच्चीस वर्ष की गारटी दी जाय और ब्रिटिश पूजी के बारे मे चूं तक न किया जाय । इससे एक बात तो सिद्ध होती है. कि आगामी पच्चीस तीस वर्षो तक के लिए समाजवादी ढंग टाल दिया गया है।” इस तरह की जिन आशकाओ को मुक्तिबोध एक सजग और प्रबुद्ध भारतीय नागरिक के रूप मे, अपने मन में उठता पा रहे थे, उन आशकाओ को वे एक संवेदनशील और दायित्व चेता भारतीय कवि के रूप मे अपनी

रचना में गतिशील प्रेरणा का अंग बनाकर रखना चाहते थे। इस तथ्य का साक्षी है वह पत्र, जो मुक्तिबोध ने 9 दिसम्बर 1963 में अग्नेष्का सोनी को लिखा था। इस पत्र में अपनी कविता 'अधरे में' के फलक पर उभारे गये वातावरणकी कौफियत बताते हुए मुक्तिबोध ने सकेत किया था— " उसमें एक आशका है, अधेरी आशंका का वातावरण है— कही हमारे भारत में ऐसा—वैसा न हो।"

यह भी आकस्मिक नहीं है कि कल्पना (नवम्बर 1964) में जब यह कविता छपी तो उसका शीर्षक था— " आशका के द्वीप अधरे में"। आखिरकार किस 'विशेष मन-स्थिति के प्रवाह में मुक्तिबोध ने अपनी इस कविता को वह शीर्षक दिया होगा? ध्यान देना चाहिये कि इस कविता के सम्भावित रचना काल से लगभग एक दशक पूर्व अज्ञेय अपनी प्रसिद्ध कविता 'नदी के द्वीप' लिख चुके थे। नदी के प्रवाह के बीच द्वीप की स्थिरता ("स्थिर सर्पण है हमारा") अज्ञेय के यहां व्यक्तित्व की विशिष्टता का प्रतीक है। अज्ञेय द्वीपत्व पर मुग्ध होते हैं और उसके साथ अपने व्यक्तित्व के तादात्म्य की स्पृहा करते हैं। इसके विपरीत मुक्तिबोध के यहां द्वीपत्व को लेकर आशंका है। क्योंकि उनकी नजर में स्थिरता को व्यक्तित्व की विशिष्टता का प्रतीक मानने का मतलब है — यथा स्थितिवादी मानसिकता को प्रश्रय देना और जन क्रांति की तैयारी में अवरोधक बनना। मुक्तिबोध देख रहे थे कि भारत की अधिसंख्य जनता गरीबी के अनियन्त्रित प्रवाह में थपेड़े खा रही है। और इस प्रवाह के बीच भारतीय समाज में अमीरी के टापू, समृद्धि के द्वीप बन रहे हैं। और एक बहुत बड़ी विडम्बना मुक्तिबोध को यह प्रतीत हुई कि हमारे मध्य वर्ग की आखों में भी यही द्वीप स्वप्न बनकर तैर रहे हैं। उसी की तो परिणति यह हुई—

लोक—हित—पिता को घर से निकाल दिया
जन—मन—करुणा—सी माँ को हँकाल दिया

और अतत

जम गये, जाम हुए, फँस गये

अपने ही कीचड़ में धस गये॥

इस विडम्बना की ओर विशेष ध्यान आकृष्ट करने के लिए ही शायद उन्होंने अपनी कविता के शीर्षक में 'अधरे में' के साथ आशका के द्वीप भी टाक दिया होगा। बाद में हो सकता है, उन्होंने सोचा हो कि पूरी कविता अपने कथ्य में, अनुभवों की जिस द्विधात्मकता से गुजरकर सम्भव हुई है, आशका के द्वीप से तो उसका केवल एक पक्ष द्योतित होता है। इसके विरुद्ध उसका दूसरा पक्ष भी है। — " इस तम-शून्य में तैरती है जगत्-समीक्षा" जो मध्यवर्गीय सस्कारों के रहते कितनी भी असह्य हो लेकिन जिसके बारे में लिखा गया मूल निर्णय यही है— " नहीं नहीं उसको मैं छोड़ ही नहीं सकूंगा/ सहना पड़े चाहे जो भले ही !" चूंकि पूरी कविता मध्यवर्गीय सस्कारों के अतिक्रमण के द्वारा जन-क्रांति में योग देने लायक बनने के लिए किये गये संघर्ष की कविता है। और चूंकि आशका और आश्वस्ति, आशका और सकल्प, के द्वन्द्व में, कविता की चेतनागत अग्रसरता मूलतः " विवेक-प्रक्रिया, क्रियागत परिणति" की आश्वस्ति और " परम अनिवार आत्म-संभावाभिव्यक्ति" की खोज का जोखिम उठाने के सकल्प की ओर है, इसलिए भी आशका के द्वीप का " अधरे में" के साथ शीर्षक में होना मुक्तिबोध को आवश्यक न लगा हो, तो यह उचित ही है।

'अधरे में' के कथ्य के विचारधारात्मक अभिप्रायों को लेकर हिन्दी के आलोचकों के बीच काफी विवाद है। लेकिन सहमति के एक न्यूनतम बिन्दू पर प्रायः सबने इसमें 'खोज' और 'संघर्ष' के स्वरों के अद्योपांत समाहिति स्वीकार की है। खोज एक ऐसी वृत्ति है जिसमें साहित्य, दर्शन और विज्ञान—प्रायः इन तीनों का साझा रहा है। साहित्य और दर्शन की भारतीय परम्परा में इसे ज्यादातर आध्यात्मिक और रहस्यवादी सन्दर्भ में ही विशेष महत्व मिला और विज्ञान की परम्परा में भौतिक तथा पादार्थिक ज्ञान के सन्दर्भ में। परम्परा के इस छोर पर, जहाँ से हमने वस्तुतः आधुनिक होना महसूस किया है, इस खोज-वृत्ति का उस तरह सवेदना और ज्ञान के स्तर पर दो-फाक बने रह पाना कठिन होने लगता है। मुक्तिबोध इस कठिनाई

को अपनी चेतना में पूरी तरह झेलते हैं। इससे उनका कवि— व्यक्तित्व जटिल होता है, किन्तु 'जागृत— बुद्धि' और 'प्रज्वलित घी' भी। अकारण नहीं है कि 'ज्ञानात्मक सवेदना' और 'सवेदनात्मक ज्ञान' जैसे पद हमें किसी मध्यकालीन कवि या काव्यशास्त्री के यहाँ नहीं मिलते, आधुनिक कवि के यहाँ मिलते हैं, और इस पर भी विशेष उल्लेखनीय यह कि जिस आधुनिक कवि के यहाँ मिलते हैं वह मुक्ति बोध ही है, निराला भी नहीं। यह केवल मध्यकालीन बोध और आधुनिक बोध के अन्तर का परिणाम नहीं है, बल्कि यह आधुनिक बोध के अन्तर्गत भी— मात्र 'विचार' से 'विचारधारा' की ओर बढ़ते हुए यथार्थ की ठोस जमीन पर आने की प्रक्रिया की परिणति है— जिसको मुक्तिबोध ने कहा—“विवेक— प्रक्रिया, क्रिया—गत परिणति” ।

मध्यकालीनता की सीमारेखा जहाँ तक आती है वहाँ तक ज्ञान शब्द अपनी पावनता में, अपने परम्परागत पावित्र्य में पूरी तरह सुरक्षित है। क्योंकि ज्ञान भी कहां सवेदना से बाहर नहीं है, भक्ति और आध्यात्म की सवेदना के वृत्ति में ही है। वह निरा पदार्थीकृत होता तथ्यात्मक ज्ञान नहीं है। मगर ज्ञान का आधुनिक प्रत्यय तो तथ्यात्मक होने की प्रक्रिया में ही विकसित हुआ। साहित्य की रचना होने की शर्त यह है कि नितान्त तथ्यात्मक वह हो नहीं सकता किन्तु इसके साथ ही, अब यह तय है कि तथ्यात्मकता ने हमारे अनुभव को प्रत्यक्ष यथार्थ का जो आधार दिया है उसे तज कर चलने में ही साहित्य की कोई गति नहीं है। इस लिए आधुनिक कवि को ज्ञान और सवेदना दोनों की चिन्ता करनी पड़ती है। इसी चिन्ता के कारण निराला अपने राम को जिस शक्ति की खोज में प्रवृत्त दिखते हैं, उसके लिए उन्हें 'मौलिक कल्पना' की आवश्यकता पड़ती है। ("शक्ति की करो मौलिक कल्पना, करो पूजन")। यह आधुनिक विचार का वह धरातल है जहाँ कल्पना की स्वायत्तता (आयथार्थ) की नहीं कल्पना की मौलिकता की गुहार है। मौलिकता भी दोहरे अर्थों में — मूलवृत्तिता के अर्थ में भी और नवीनता (सामयिकता) के अर्थ में भी मूलवर्तित के नाम पर निराला की कविता में आध्यत्मिकता और रहस्यवादिता भी खप जाती है लेकिन मुक्ति

बोध 'विचार' से भी आगे 'विचारधारा' तक पहुँचे हुए कवि है। समाज में मानवीय शक्ति की खोज में जब वे विकल होते हैं तो आमूर्त विचार उन्हें सहारा नहीं दे पाते दाम नहीं दे पाते। उनके सपनों में चलता है आलोचन/विचारों के चित्रों की आवली में चितन । "और तब वे एक ठोस विचारधारा के सहारे अपनी खोज में अग्रसर होते हैं। किसी भी विचारधारा के साथ यात्रिक होने का जो खतरा रहता है मुक्ति बोध उसे पूर्णतया पहचान चुके होते हैं। वे विचारधारा को यात्रिक प्रक्रिया की नहीं, बल्कि मानवीय प्रक्रिया का अंग बनाते हैं। और इस प्रक्रिया को पूरी समाज रचनात्मक गति देने के लिए हृदय और बुद्धि दोनों की परस्पर पूरकता का महत्त्व स्वीकार करते हैं। ज्ञानात्मक सवेदना और सवेदनात्मक ज्ञान के स्तरों का एकीकरण उनके काव्य बोध में इसी अर्थ में अपने लिए जगह बनाते हैं।

यह एकीकरण हृदय और बुद्धि के द्वन्द्व की उस समाधान से सवर्था भिन्न है जो कामायनीकार को उपलब्ध हुआ था। कामायनी के मनु का आत्मसंघर्ष को द्वन्द्वातीतता की स्थिति (कैलाश) में पहुँचा कर समाप्त हो जाता है।—

मनु ने कुछ कुछ मुसक्या कर
कैलास ओर दिखलाया।
बोले, 'देखो कि यहां पर
कोई भी नहीं पराया।

ऐसी द्वन्द्वातीतता मनु की वैयक्तिक सिद्धि तो हो सकती है लेकिन उसकी सामाजिक मूल्यवत्ता में मुक्ति बोध को गहरा आत्मविश्वास था। मनु की वैयक्तिक सिद्धि का स्वरूप यह है—

मैं की मेरी चेतनता
सबको ही स्पर्श किए—सी।

जब कि मुक्ति बोध को वह सामाजिक सिद्धि अभीष्ट है, जो इस प्रक्रिया का अंग हो—

विवेक चलाता तीखा सा रन्दा

चल रह वसूला

छीले जा रहा मेरा निजत्व ही कोई ।

और जिसमे 'मैं' सक्रिय होकर हम मे हस तरह तब्दील हो
जय कि यह विश्वास प्राप्त कर ले —

समस्व, समताल

सहानुभूति की सनसनी कोमल॥

हम कहा नहीं है

सभी जगह मन ।

निजता हमारी।

कामयनी के मनु की वेयक्तित्क सिद्धि, हृद से हृद, किसी प्रक्रिया का अंत ही हो सकती है। किसी प्रक्रिया का आरम्भ बन पाना उसक लिए संभव नहीं रह जाता । 'अधरे मे' के काव्य — नायक के लिए वैसी ही द्वन्द्वातीतता सामाजिक विकास की यथार्थ प्रक्रिया से कतई मेल खाने वाली नहीं होती। इसलिए मुक्तिबोध के लिए वह अर्थ हीन हैं। कामायनी के अन्त में आदर्श मनुष्य की परिकल्पना यह है कि वह "चेतन का साक्षी मानव, हो निर्विकार हसता सा" और " सब भेद भाव भुलवा कर, दुख — सुख को दृश्य बनाता" यह कहे कि "यह मैं हूँ ।" यह है प्रसाद के द्वारा मनु के माध्यम से की गई मनुष्य की अस्मिता की खोज। और इस खोज मे जो हाथ लगा, वह वस्तुतः आदर्श मनुष्य नहीं बल्कि अमूर्त मनुष्य है। क्योंकि अपने मूर्त (भौतिक) आस्तित्व में मनुष्य नहीं बल्कि अमूर्त मनुष्य है क्योंकि दुख सुख को अलग से वह अपने लिए 'दृश्य' नहीं बनाता, दुख सुख में स्वयं दृश्यमान होता है। मुक्तिबोध जब लिखते हैं— " आत्मा मे भीषण/ सत्-चित्-वेदना जल उठी, दहकी" तो ऐसी ही दृश्यमान मनुष्य का पता देते हैं। यह मनुष्य और अधिक स्फूर्ति अर्जित करता है ("मेरा यह चेहरा— धुलता है जाने किस अथाह गम्भीर, सावले जल से . ") द्वन्द्व की इस स्थिति मे आकर—
चक्र से चक्र लगा हुआ है...

जितना ही तीव्र है द्वन्द्व क्रियाओ— घटनाओ का
बाहरी दुनिया में
चलता है द्वन्द्व कि
फिक्र से फिक्र लगी हुई है।

‘अंधेरे में’ कविता के आरम्भ में दीवाल पर पपड़ी उचटने से जो आकृति (“ नुकीली नाक, भव्य ललाट, दृढ़ हनू”) उभरती है वह भी काव्य नायक को ‘मनु’ का आभास देती है, परन्तु इस विफल जिज्ञासा के साथ की “कौन मनु?” यह जिज्ञासा एक ओर तो काव्य नायक के मन की अनिश्चितयात्मक स्थिति की व्यजक है दूसरी ओर उसकी दृष्टि की इस निश्चयात्मक प्रतीति की भी, कि यह मनु कामायनी जैसे महाकाव्य द्वारा परिचित कराया गया मनु नहीं हो सकता।

दरअसल यह एक प्रकार से कामायनीकार के मन के मनु से असंतुष्ट होकर, उसके अपेक्षाकृत अधिक सही और सार्थक विकल्प के रूप में कल्पित मुक्तिबोध के मन का अभिष्ट मनु है। इसकी मूल प्रकृति है— निरन्तर द्वन्द्वात्मक प्रक्रिया में रहना। कविता के शुरु में “हृदय में रिस रहे ज्ञान का तनाव वह” है। वह न खुद द्वन्द्वातीत होना चाहता है और न काव्य नायक या वाचक का द्वन्द्वातीत होना चाहता है।

अपनी द्वन्द्वात्मक प्रकृति के कारण यह मनु की कामायनी वाली “समरसता” के आदर्श से अपना पथ अलग कर लेता है। वह ‘अंधेरे में’ के काव्य के नायक को स्थिति — प्रज्ञ बनाने के लिये नहीं, बल्कि ‘गतिप्रज्ञ’ बनाने के लिये आया है। क्योंकि वह व्यक्तिवाद की अहंग्रस्त प्रवृत्तियों (जो कि बकौल मुक्तिबोध, “पूँजीवाद के हास —ग्रस्त स्वरूप में ही उत्पन्न हो सकती हैं” प्रतीक बनकर नहीं रह जाना चाहता वह अहंकार और जन विरोधी प्रभुत्व लालसा (जो पूँजीवाद की प्रधान विशेषताये हैं) के विरुद्ध संघर्षशीलता का जनचरित्र प्ररूप रखना चाहता है। इसीलिये, वह खुद भी अपने को कही भी एक “स्थिति में नहीं निरन्तर “एक गति ” (“विद्युल्ल—हरिल वही गतिमयता”) में रखता है। शुरु में वह “अनजानी, अनपहचानी

आकृति " के रूप में अपना आभास कराता है। फिर लगातार स्पष्टतर होने के क्रम में रूपान्तरित होता जाता है। (फैटेसी, जो शुरू में एक आभास रूप में होती है। वह तुरन्त की अनेक चित्रों की सुसंगत पॉत बनने लगती है।) 'अंधेरे में' के काव्य-नायक की पूरी यात्रा में वह बाहर और भीतर से उसका दिशा-निर्देशन करता है। बाहर वह कभी "सलिल के तमश्याम शीशे में कोई श्वेत आकृति" बनकर उभरता है, कभी कुहरे में सामने, रक्तालोक-स्नात-पुरुष एक भीतर वह हृदय में रिस रहे ज्ञान का तनाव, "आत्मा की भीतर से घनीभूत होती उसकी यह प्रतिमा बनकर उभरता है। पहचान कविता के अन्त में एक व्यापक समाज-रचनात्मक (सोशियो-क्रियेटिव) मूल्य में परिणत होती है। क्योंकि वह क्रान्तिधर्मी "जनयूथ" के साथ एकात्म होने की प्रेरणा देती है—

एकाएक वह व्यक्ति

सामने

गलियों में सड़कों पर, लोगों की भीड़ में

चला जा रहा है

वही जन जिसे मैंने देखा था गुहा में ।

"वह व्यक्ति" ("दिखाई जो देता / पर नहीं जाना जाता " तथा जिसे देखकर शुरू में यह प्रश्न उठा था—"कौन मनु?") अब " वही जन " है। इतना ही नहीं शुरू में जो "कोई अनजानी, अनपहचानी आकृति " था, अब वही अनखोली , निज समृद्धि का परम उत्कर्ष 'है।

कवि मुक्तिबोध द्वारा 'अंधेरे में' के काव्य के नायक की समस्या के मूल बिन्दू को अनजानी "अनखोजी" तक स्थानान्तरित करके ले आना विशेष अर्थ-गर्भित है। जीवन और जगत के "अनुभव , वेदना, विवेक— निष्कर्ष" को हमारे मानस में जो "तेजो प्रभावमय" अन्विति ग्रहण करनी चाहिए, वह सुविधावादी आत्मग्रस्तता के हमारे मध्यवर्गीय संस्कारों के दबाव-तले अनजानी रह जाती है। इसलिये पहली समस्या तो यही है कि उसके वास्तविक परिज्ञान के लिये आत्म सघर्ष किया जाये। लेकिन फिर मात्र

परिज्ञान भी, सामाजिक संघर्ष के सदर्थ में, कोई अन्तिम स्थिति नहीं है उसके किसी पाये हुए स्तर में सतुष्ट होकर रह जाने का कुछ अर्थ नहीं होता। (तभी तो "असंतोष मुझको है गहरा शब्दाभिव्यक्ति—आभाव का सकेत।") उसकी सार्थकता तो एक अनवरत प्रक्रिया में चरितार्थ होने से ही होगी है (यह कभी न खत्म होने वाली कविता की धात्री है।) इसी प्रक्रिया में अंधेरे में का काव्यात्मक यह ज्ञान पाता है कि जिस समाज में वह रह रहा है, उसमें उसके होने का (उसके अस्तित्व का अर्थ क्या है और फिर यह भी कि सवाल कि केवल अपनी भूमिका को जान लेने भर का नहीं है, बल्कि अविरत उसकी सक्रियता की खोज करने का है— 'परम अभिव्यक्ति अविरत घुमती है जग में। सक्रिय होना ही तो अभिव्यक्त होता है। इस 'परम अभिव्यक्त को अनिवार और आत्म संभवा कहा गया है।" अनिवार " इसलिये कि समाज के ऐतिहासिक विकास क्रम द्वारा अर्जित आघूर्ण (मोंमेंटम) इसके पीछे है, जिसे कोई प्रतिभागी शक्ति कितना भी बधित करे लेकिन रोक नहीं सकती है। और "आत्म संभवा" इसलिये कि जो रचनात्मक संघर्ष इसे रूप देता है, वह पूरी निष्ठा और ईमानदारी से व्यक्ति को खुद करना है। यहाँ यह भी उल्लेख कर देना है अनुचित न होगा कि मुक्तिबोध के सदर्थ में जिसे हम उनका आत्म संघर्ष कहते हैं, वह वास्तव में उनके रचनात्मक संघर्ष और सामाजिक संघर्ष और सामाजिक संघर्ष के योगफल का नाम है।

संघर्ष की अवधारणा को वैज्ञानिक स्वरूप देने के वालों में आधुनिक काल के तीन मनीषियों —डार्विन, मार्क्स और फ्रायड को विशेष श्रेय दिया जाता है। डार्विन के विकासवाद, फ्रायड के मनोविश्लेषणवाद, और मार्क्स के द्वन्द्वात्मक भौतिकवाद के क्रमशः 'अस्तित्व के लिये संघर्ष' 'मनसंघर्ष' तथा 'वर्ग—संघर्ष' के सिद्धान्तों ने मनुष्य के सोच और व्यवहार की दिशाएँ ही बदल डाली। हिन्दी के आधुनिक साहित्य के अध्ययन और विश्लेषण के क्षेत्र की यह एक विडम्बना ही कही जायेगी कि आधुनिक रचनानुभव में उपर्युक्त तीनों सिद्धान्तों के समग्र प्रभाव की चिन्ता करने के बजाय सामान्यतया उन्हें क्रमशः तीनवादों — प्रकृतिवाद, मनोविश्लेषणवाद और प्रगतिवाद के खेमों में

बॉटकर देखा गया। मुक्तिबोध का काव्य ऐसा अनर्गल बॅटवारा करके चलने वालो के लिए आँख खोलने वाला साबित हो सकता था। लेकिन यहाँ भी एक दुर्घटना यह हुई कि मार्क्सवाद बनाम अस्तित्ववाद रहस्यवाद के बीच ही उनकी खींचा-तानी होती रह गयी। जबकि मुक्तिबोध अपनी अभिव्यक्ति का मार्ग तलाशने के लिए ज्ञान-विज्ञान के अनेकानेक स्रोतों को मथ डालतना चाहते थे। - “बहुत-बहुत तबीयत होती है कि ऐसा देशी-विदेशी सात्त्विक हाथ में आ जाय जिसके द्वारा मेरी अपनी समस्याओं पर कुछ प्रकाश पड़े, कुछ राहत मिले, कोई मार्ग प्राप्त हो।” (मुक्तिबोध रचनावली, खंड 4, पृष्ठ 97, ‘अकेलापन और पार्थक्य’ शीर्षक लेख)। अपने एक विस्तृत लेख ‘समीक्षा की समस्याएँ’ में मुक्तिबोध आधुनिक रचनाकारों की सवेदनात्मक ग्रहणशीलता के सद्वर्णन में सीधे-सीधे प्रश्न समीक्षकों के सामने रखते हैं। “ज्ञान के कण जहाँ भी मिले, जहाँ भी प्राप्त हो, उन्हें तुरन्त अपने आकुल सवेदनो द्वारा उठाकर कृतज्ञ होना, और मुग्ध भाव से उन्हें स्वीकृत करना, क्या आवश्यक नहीं है?” इसलिए अस्तित्ववाद और रहस्यवाद के आच्छादन से मुक्त संघर्षशीलता का तेज यदि मुक्तिबोध की कविता में देखना है तो केवल मार्क्सवाद के परिप्रेक्ष्य में उसकी जाँच-परख से काम न चलेगा बल्कि उसे विकासवाद और मनोविश्लेषणवाद के परिप्रेक्ष्य में भी रखकर जाँचना होगा।

चौद का मुँह टेढ़ा है

‘चौद का मुँह टेढ़ा है।’⁹⁷ मुक्तिबोध के पहले काव्य-संग्रह की छठी कविता है। इसी कविता का शीर्षक पुस्तक का शीर्षक बना है। कविता वर्णन एवं वातावरण-निर्माण से प्रारम्भ होती है।

नगर के बीचोबीच आधी रात के अंधेरे में काली शिलाओं से बनी भीतो और आहातो पर सुरक्षा की दृष्टि से लगाये गये काँच के टुकड़ों पर चौदनी फैली हुई है और काँच के टुकड़े संवलाई हुई झालरों जैसे लग रहे हैं।

वाचक की कैमरा दृष्टि जैसे किसी क्रेन के सहारे भीतो के उस पार जाती है, और पाती है कि वहाँ धूम्रमुख चिमनियाँ हैं, मीनारे हैं, मीनारों के बीच चौद का टेढ़ा मुँह झँक रहा है। यह चौद भयानक स्याह सन् तिरपन का चौद है। गगन में कर्फ्यू और धरती पर चुपचाप जहरीली छि थू है। पीपल के खाली पड़े पक्षियों के घोंसलों में चखाली तारतूस पैठे हैं। गजे सिर चौद की संवलाई के किरणों के जासूस सामसम नगर में धीरे-धीरे घूम-घूम रहे हैं, और नगर के कोनों के तिकोनों के छिपे हैं। चौद की कनखियों की कोर निकली है ये कोणगामी किरणों अंधेरे में पीली-पीली रोशनी की पट्टियाँ बिछाती हैं और नगर की जिदगी का वह टूटा-फूटा उदास प्रसार देखती हैं।

यहाँ हमने कविता के पहले बन्द का मात्र पदान्वय किया है प्रथम बन्द में ही कविता का कथ्य प्रकट हो जाता है, कुछ शब्दों के माध्यम से, जैसे धूम्रमुख चिमनियाँ, कारखाना, सन् तिरपन, कर्फ्यू, कारतूस, जासूस आदि। अनुमान लगाया जा सकता है कि कविता का सम्बन्ध किसी मजदूर हड़ताल से है जो सन् तिरपन में हुई। हड़ताल की गम्भीरता इस बात से पता चलती है कि व्यवस्था को हड़ताल दबाने के लिये गोली-कारतूसों का सहारा लेना पड़ा, कर्फ्यू लगाना पड़ा। अलबत्ता चौद की भूमिका कुछ अच्छी नहीं है। उसकी किरणों के जासूस शहर-भर में फैले हुये हैं। चन्द्रमा मुक्तिबोध की

अन्य कविताओ में भी वर्तमान पतनशील पूँजीवादी व्यवस्था के प्रतीक के रूप में प्रयुक्त हुआ है। 'मेरे सहचर मित्र' कविता में उन्होंने कहा है—

मैं स्याह चन्द्र का फ्यूज बल्ब
जल्दी निकाल
पावन—प्रकाश का प्राण बल्ब
वह लगा सकूँ
जो बल्ब तुम्ही ने श्रमपूर्वक तैयार किया
विक्षुब्ध जिन्दगी की अपनी
वैज्ञानिक प्रयोगशाला में।⁹⁸

एक अन्य कविता में कवि के मुख पर मुस्कानों का आन्दोलन है और वह अपनी प्रिया के साथ खिडकी से बाहर देख रहा है—

अपनी खिडकी से देचा रहे हैं हम दोनो
डूबता चोंद कब डूबेगा।⁹⁹

'लकड़ी का बना रावण' शीर्षक कविता के सर्वतन्त्र—स्वतन्त्र पूँजीवादी विराट पुरुष की आसमानी व्यवस्था का एक अंग है चन्द्रमा।¹⁰⁰

कविता में आगे चार छोटे-छोटे बद है जिनमें वर्णन एवं वातावरण—निर्माण की प्रक्रिया आगे बढ़ती है। कवि की नजर का वर्णन—कर्ता कैमरा चन्द्रमा की कोणगामी किरणों के साथ—साथ अहाते से बाहर आ गया है, समीप के विशालाकार अँधियारे ताल पर, और देखता है कि यहाँ भी सूनेपन की स्याही में डूबी हुई चोंदनी सवलाई हुई है। समीप के भीमाकार पुलों और उनके नीचे बहते नालों की धारा में भी ध्वराशायी चोंदनी के होठ काले पड़ गये हैं। नाले के इधर—उधर मजदूर बस्तियाँ हैं। हरिजन गलियाँ हैं। मजदूर बस्तियाँ और हरिजन गलियाँ महानगरो में प्रायः गन्दे नालों के ही आसपास पायी जाती हैं। हरिजन गलियों में कुहासे में डूबे हुये पेड़ों के बीच से गँजे सिर टेढ़े मुँह चोंद की कंजी आँखें दिख रही हैं। बाहर का वक्त है और भुसभुसे उजाले के फुसफुसाते षडयन्त्र में शहरा में चारों ओर जमाना भी सख्त है।

मुक्तिबोध रचनावली में इस कविता का एक भिन्न पाठ दिया है। रचनावली के संपादक का मानना है कि इसका रचनाकार 1953—1962 तक फैला हुआ है। 1957 में यह, 'विविधा' में प्रकाशित हुई, लेकिन मुक्तिबोध ने इसका अन्तिम संशोधन 1962 में किया। कविता का अन्तिम प्रारूप कौन सा है यह जानने के लिये जब संपादक श्री नेमी चन्द्र जैन से सम्पर्क किया तो उन्होंने कहा कि यह बताना बहुत कठिन है कि अन्तिम प्रारूप कौन सा है जो कविताये विभिन्न पत्र-पत्रिकाओं में छप चुकी है उनकी प्रकाशन तिथि के आधार पर यह प्रायः तय किया जा सकता है। अन्तिम प्रारूप कौन सा है यह जानने के लिये उन्होंने एक रास्ता और सुझाया कि अन्तिम दिनों में तुको के प्रति उनका आग्रह कम हो रहा था। अतः एक कविता के अनेक प्रारूपों में जहाँ तुको का प्रयोग कम हुआ हो उसे ही परवर्ती प्रारूप मानना चाहिये। श्री नेमिचन्द्र जैन के अनुसार कविताओं के छोटे या बड़े किये जाने की प्रवृत्ति उनके संशोधन का समय बताने में सहायत सिद्ध नहीं होती।¹⁰¹

रचनावली की भूमिका में श्री नेमिचन्द्र जी ने प्रारूपों की विभिन्नता की समस्या पर विस्तार से चर्चा की है। मुक्तिबोध एक ही कविता पर कई काम करते थे इसलिये प्रारूप अलग-अलग हो जाते थे। उन्होंने लिखा है—“उनकी रचनाओं के विभिन्न प्रारूपों की विस्तार से जाँच की जानी चाहिये जिससे एक ओर तो अब तक प्राप्त रचनाओं के प्रमाणिक पाठ निश्चित रूप से निर्धारित हो सके। दूसरी ओर, यह भी सम्भव है कि प्रारूपों के सम्यक् सम्पादन द्वारा कई रचनाओं का एक अधिक सशक्त और सम्पूर्ण रूप तैयार हो सके। पाण्डुलिपियों में अक्सर ऐसा पाया गया कि एक ही रचना को उन्होंने कई बार लिखा और इन विभिन्न प्रारूपों में कुछ हिस्से सामान्य होने के बावजूद कुछ हिस्से एकदम अलग हो जाते हैं और एक ही कथ्य के अलग-अलग स्तरों को जाहिर करते हैं। कुछ अन्य रचनाओं में यह भी अनुभव होता है कि विभिन्न प्रारूपों में अलग-अलग अंश अपने आप में अधिक सशक्त और प्रभावी हैं। इसलिये अगर सावधानी से उन अंशों को

जोड़ा जाये तो इसकी पूरी सम्भावना है कि उस रचना के मौजूदा रूप के मुकाबले एक अपेक्षाकृत अधिक सुगठित और समर्थ रूप तैयार हो जाये।”¹⁰²

उपरोक्त उद्धरण के प्रकाश से समभव है कि सपादक महोदय ने कविता के कई प्रारूपों से मिलाकर रचनावली में प्रकाशित प्रारूप बनाया है। इतना अवश्य है कि रचनावली के पाठ में तुको का आग्रह अधिक हो। इतना अवश्य है कि रचनावली के पाठ में तुको का आग्रह अधिक है। उन्ही के मतव्य के अनुसार यह पाठ अन्तिम नहीं होना चाहिये, क्योंकि उन्होंने बताया था कि अन्तिम दिनों में मुक्तिबोध का तुको के प्रति आग्रह कम हो रहा था।

रचनावली के पाठ के प्रारम्भिक अंशों में कई पक्तियाँ, जिनमें तुक मिल रह थी, ‘चौद का मुँह टेढ़ा है’ पुस्तक के पाठ में नहीं है। जैसे—

- 1 मीनारों के बीचोबीच चौद का है टेढ़ा मुँह लटका मेरे दिल में
खटका¹⁰³
- 2 कारतूस छरें
हवाओं के पल्लू भी सिंहरें।¹⁰⁴
3. नगर छान डाला है
समय काला—काला है।¹⁰⁵
4. बहकते अटकते हुये
झरते भटकते हुये।¹⁰⁶

उपरोक्त चारों उदाहरण एक ही पृष्ठ के हैं। ‘चौद का मुँह टेढ़ा है’ पुस्तक के पाठ में यह नहीं है। अतः हम मानकर चलते हैं कि ‘चौद का मुँह टेढ़ा है’ पुस्तक वाला पाठ ही अन्तिम है। अब कविता में आगे चले।

भुसभुसे उजाले के फुसफुसाते षडयन्त्र में शहर के चारों ओर जमाना सखा है। भुसभुसा उजाला चन्द्रमा का है और षडयन्त्र भी उसी का है। उजाले के लिये ‘भुसभुसे’ विशेषण का मनोविज्ञान भी यही है।

वाचक अब गली के मोड़ पर खड़े अजगरी मेहराबों और घनघेर गठियल शाखें वाले बरगद का वर्णन करता है। बरगद पुराना है, क्योंकि

उरासं निकलने वाली मरे हुये जमानो की संगठित छायाओ की सडी—'बुसी बास चारो ओर फैली हुई है। सन्नाटा है, यदा—कदा लोगो के आने—जाने की आवाज के साथ पक्षियों के फडफडाने और अपनी बीट गिराने की आवाज आती है। वाचक वक्तव्य देता है, जैसे यह समय की बीट हो —समय की बीट' मे बीट अग्रेजी शब्द हो सकता है। तीन पक्तियाँ कविता मे फिर से आती हैं।

गगन मे कपर्यू है,

वृक्षो मे बैठे हुये पक्षियो पर कपर्यू है

धरती पर किन्तु अजी। जहरीली छि. थू: है।

'मुहाने के आगे सडक के बाहरी ओर बरगद की एक बडी डाल इस तरह फैली है कि वाचक को लगता है गोया आदमी के जन्म से पहले जगली मैमथ की सूँड पृथ्वी की छाती पर कुछ सूँघ रही हो।

बरगद की घनी—घनी छाँह मे सूनी—सूनी गलियाँ, फूटी हुई चूडियो की सूनी—सूनी कलाई सी नजर आ रही है। लेकिन गरीबों के इस ठाँव मे गलियों के चौराहे पर खडे भैरों का सिन्दूरी अस्तित्व है। उनकी गेरुई मूर्ति की पथरीली व्यंग्य—मुस्कान पर भी टेढे मुँह वाले तिलिस्मी चोंद की राजभरी अय्यारी रोशनी पड़ रही है। तजुबों का ताबूत जिदा बरगद सब जानता है कि भैरो कौन है? और यह भैरों की चट्टानी पीठ पर और पैरो की मजबूत पत्थरी सिन्दूरी ईंट और ज्वलंत अक्षरो और भभकते वर्णों वाले लटकते पोस्टर कहाँ से आते हैं?

कविता के इन कतिपय वंदो मे जो पक्ष स्पष्ट है रूप से सामने आ चुके है। एक पक्ष है—मानारों वाले कारखाने, चन्द्रमा और उसकी जासूस चोंदनी का। दूसरा पक्ष है— नाले के उस पार हरिजन मजदूर बस्तियो के बरगद और भैरो का।

आगे की कविता इन दोनों पक्षो के वर्गीय सघर्ष की कविता है। चन्द्रमा वर्ग का फुसफुसाता षडयन्त्र चलता रहता है और गलियो मे हडताली पोस्टरों की सघर्ष—गाथा जारी रहती है।

बरगद तो मुक्तिबोध का प्रिय प्रतीक है ही, भैरो का भी जिक्र मुक्तिबोध के गद्य-पद्य में मिलता है। 'अधरे में' कविता का बरगद भी गरीबों का घर, गरीबों की छत है। यहाँ भी वह हरिजन गलियों को प्रश्रय दे रहा है। इस बरगद को पूरा इतिहास बोध है, इसीलिये तो वो तजुर्बों का ताबूत है। विरोधाभास यह देखिये कि ताबूत में तो मृत शरीर रखा जाता है लेकिन यह बरगद जिन्दा है। यह विरोधाभास इस बात की ओर संकेत करता है कि अतीत मृत होकर भी नहीं मरता। गतिशील इतिहास की प्रतिच्छवि है बरगद, मुक्तिबोध के लिये बरगद सबकुछ जानता है। भैरो के बारे में उसका ज्ञान धार्मिक चेतना के वस्तुवादी आधार का ज्ञान है। मजदूरों की बस्ती में लगी भैरो की मूर्ति गेरू से पुती हुई है और वह अमीरों के मन्दिरों की मूर्ति की तरह ऐसी अभिजात्य नहीं है। कि कोई उसकी पीठ पर पोस्टर न चिपका सके। भैरो संघर्षरत मजदूर बस्ती में रहकर स्वयं संघर्ष का प्रतीक बन जाता है। मुक्तिबोध ने धार्मिक प्रतीकों को कट्टर कम्युनिस्टों की तरह या कुत्सित समाजशास्त्रियों की तरह कभी त्याज्य नहीं समझा। वस्तुगत जीवन में प्रयुक्त होने वाले धार्मिक उपादानों को प्रतिगामी सन्दर्भों में ही देखने के बजाय प्रगतिशील सोच से जुड़कर देखा है। संघर्षशील सर्वहारा की बस्तियों में संघर्ष यदि सत्य है तो भैरो का अस्तित्व भी सत्य है। मुक्तिबोध ने भैरो का व्यक्तित्व जनोन्मुखी बनाया है। चंचल चौहान ने भैरो के प्रतीकार्थ के विषय में लिखा है— 'गरीबों के ठाँव में 'भैरों' की सिन्दूरी गेरूई मूरत चौराहे पर खड़ी है। उस पर टेढ़े मुँह चाँदनी की ऐयारी रोशनी पड़ रही है। भैरो की मूरत में पथरीली व्यंग्य स्मित है। इन संकेतों से लगता है कि भैरो उस जनता का प्रतीक है जो कभी भी अपनी निष्क्रियता को छोड़ सक्रिय हो क्रान्ति कर उठेगी। उसमें दृढ़ता है जो उसका पथरीलापन है उसकी पीठ चट्टानी है, अटूट है।'¹⁰⁷

हडताल और कर्फ्यू की यह संघर्ष गाथा 1953 में नागपुर में हुये विराट आन्दोलन की गाथा है।

पोलिश लेखिका अग्नेशका उस जमाने में जाकर मुक्तिबोध से मिली थी। इस सन्दर्भ में 'मुक्तिबोध की आत्मकथा' का यह अंश दृष्टव्य है— "मैंने अधूरी कविताये, लम्बी कवितताये, डायरी, लेख—सभी अग्नेशका को सौंप दिया। 'चौद का मुँह टेढ़ा है' कविता नगर के बीचोबीच आधी रात—अधरे की स्याह बस्ती में— कल सुना रहा था नागपुर में वह कारखाने के बहाते के पार कलमुँही चिमनियों के पार गरीब बस्तियों के सूनसान उदास लोगो और जुम्मा टैंक के पास खड़ी तिलक की मूर्ति को देखकर आयी है। पोलैण्ड से आने पर हिन्दुस्तान में अग्नेशका ने प्रजातन्त्र के अजीब कर्पूर का आतक, कारतूस—छर्चे गोलियों का हाय—हाय भरी जिन्दगी यानि भारत की धरती चुपचाप जहरीली छी थू महसूस की है।¹⁰⁸

अग्नेशका ने मुक्तिबोध को लिखा— "मैंने" अनुभव किया आप हर दुनियावी घटना को निजी स्तर पर जीते हैं। नागपुर के कर्पूर का जिक्र करते-करते आप भावकल हो उठते हैं। जैसे जो कुछ चारों ओर हो रहा है देश या विदेश में आपका व्यक्ति उसका केन्द्र बिन्दु बनकर जीता जागता है जहाँ प्रगतिगामी शक्तियों का विकास आपको पुलकित करता है वही प्रतिक्रियावादी अवरोधों से आपको ठेस पहुँचती है। इस प्रकार आपका हृदय—आत्मा का आयतन—उल्लास और पीड़ा का एक समन्वित कोष नजर आता है।¹⁰⁹

मुक्तिबोध की आत्मा का आयतन कवितागत फैंटेसी को आगे बढ़ाता है—अधियाले ताल पर चौदनी सँवला रही है। समय का निराकार घन्टाघर गगन में चुपचाप अनाकार खड़ा है। जाहिर है हरिजन गलियों में घंटाघर की कोई व्यवस्था नहीं है यहाँ का घंटाघर इसलिये अनाकार है। यहाँ से जिन्दगी के कोंटे ही बताते हैं कि कितनी रात बीत गयी। भैरो की पीठ पर पोस्टर चिपकाने के बाद गली का मुहाना फुसफुसाते शब्दों और चप्पलों की छप—छप से गूँज उठता है।

ये फुसफुसाते शब्द बहसरत लोगो के हैं। बहस का अर्थ ही यह है कि कुछ लोग एक मत के हैं, कुछ दूसरे मत के। जंगल के डालों से

गुजरती हवा जैसे कुछे इशारों के आशय लेकर गली में आयी हो, उसी प्रकार बहस छिड़ी हुई है। बहस में किन्हीं ब्रह्मराक्षसनुमा निष्क्रिय मध्यवर्गीय, बुद्धिजीवियों के अनाकार तर्क भी हैं। किन्तु गलियों की आत्मा में सार्थक शब्द बहस को निर्णय तक पहुँचा देते हैं। अधर के पेट में से ज्वालाओं की आत के समान शब्दों की धार निकलती है। जैसे ही बरगद के खुरदुरे अजगरी तने पर टार्च की रोशनी की एक मार फैल जाती है, निविड अन्धकार में बरगद के तने के पास टार्च की रोशनी के कारण सिर्फ दो हाथ दिखाई देते हैं, जो बाके तिरछे वर्णों और लाल-नीले घनघोर हडताली अक्षरों वाला एक पोस्टर तने पर चिपका जाते हैं। इस गतिविधि के लिये मुक्तिबोध की उपमा देखिये—

मानो हृदय में छिपी बातों ने सहसा

अँधेरे से बाहर आ भुजाये पसारी हो।

पोस्टर और उसमें छपे हुये हडताली अक्षरों के प्रति मुक्तिबोध का लगाव उनका सर्वहारा के मुक्ति प्रयत्नों और आन्दोलनों के प्रति लगाव है। यह लगाव उनकी वर्गीय पक्षधरता की सहज रागात्मक अभिव्यक्ति है।

कविता में दूसरी ओर चोंदनी की जासूसी गतिविधियाँ बरकरार हैं। पोस्टर लगाने की हलचलों के कारण बरगद में पले हुये पक्षियों की फडफड हुई और इस फडफड से चौकन्नी हो गयी एक बिल्ली। यह बिल्ली जो रजनी के निजी गुप्तचरों की प्रतिनिधि है मध्यम चोंदनी में एकाएक खपरैलों पर ठहर गयी। यमदूत पुत्री सी इस बिल्ली की सारी देह स्याह है, सिर्फ पजे श्वेत है और नाखून खून से रंगे हैं यानि अभी-अभी एक शिकार करके आयी है। यह बिल्ली जानना चाहती है कि मकानों की पीठ अहातों की भीत, बरगद की डालों और अँधेरे के कन्धों पर हडताली पोस्टर कौन चिपकाता है।

मुक्तिबोध की फैटैसी की यह अपनी खूबी है कि यथार्थ बिम्बों में फैटैसी के कल्पना बिम्ब घुलमिल जाते हैं। जैसे गली के मुहाने के फुसफुसाते शब्दों में जगल की हवाओं के इशारे के आशयों का घुलमिल

जाना। जैसे बरगद के तने पर हृदय मे छिपी हुई बातों की भुजाये निकल आना और जैसे मकानों, आहातों और बरगद की डालों के साथ अधरे के कन्धों पर भी पोस्टर का चिपकाना या पोस्टर चिपकाते मजदूरों की जासूसी के लिये बिल्ली या चोंदनी का आना।

वर्णन करने की यह ऐसी फैंटैसीयुक्त चित्रात्मकता है जिसमें यथार्थ बिम्बों के कारण कथ्य के प्रति विश्वसनीयता जन्मती है और कल्पनाजन्य प्रतीक बिम्बों से काव्यात्मक गरिमा बढ़ती है। मुक्तिबोध अपनी फैंटैसी को सदैव यथार्थ के गतार्थों के आस-पास रखते हैं। इसलिये क्योंकि कहीं ऐसा न हो कि आप बिल्ली, चोंदनी, बरगद और भैरों जैसे प्रतीकों को समझ ही न पायें।

कविता में बिल्ली के साथ-साथ टेढ़े मुँह चोंद की ऐयारी रोशनी भी आ गई है। मकान-मकान घुसकर लोहे के गजों की जालियों के झरोखे को पार कर लिपे हुये कमरे में जेल के कैदियों के कपड़ों जैसी चोंदनी फैल जाती है। यहाँ आकर गोया वह यहाँ के वासिन्दों को जेल सुझा रही हो। हडताल करोगे तो जेल में बन्द हो जाओगे। सिर्फ चोंदनी ही नहीं चोंदनी के पक्ष की अन्य शक्तियाँ भी धिनौनी षडयन्त्र में शरीक हैं। अंधियाले ताल के पास धिना चमगादड़ दल भटक रहा है। अहम् के अवरुद्ध हो जाने के कारण अपावन अशुद्ध घेरे में घिरकर नपुशक पंख छटपटा कर ही रह जाते हैं। चमगादड़ दल बुद्धि की आँखों में स्वार्थ के शीशे-सा प्यासा ही भटक रहा है। बुद्धि की आँखें जब स्वार्थ के शीशे से सच्चाइयों को देखेगी और सच्चाइयों की ताब नहीं सह पायेंगी तो प्यासा तो रहना ही पड़ेगा, और चमगादड़ योनि में रूपांतरित हो जाना मजबूरी बन जायेगा। वर्गीय स्वार्थ ही मनुष्य का मनुष्येतर रूपांतर करते हैं।

बुजुर्ग बरगद बाबा को सबका इतिहास मालूम है। उनकी अपनी ऊँचाई के कारण कोलतारी सड़क पर खड़े गोंधी और तिलक के पुतले दिखाई दे रहे हैं, और दिखाई दे रहा है कि उन पर बैठे दो घुघू आपसे मे यह बतिया रहे हैं। गोंधी के पुतले पर बैठे घुघू ने तिलक की प्रतिमा पर

बैठे घुघ्घू से कहा—‘मसान मे मैने भी सिद्धि की है, और देखे मनुष्यो पर मूठ मार दी इस तरह ’ गॉंधी के पुतले के घुघ्घू की बात पूरी भी न हुई थी कि तिलक के पुतले के घुघ्घू ने देखा, एक भयानक लाल मूठ काले आसमान मे धीरे-धीरे तैरती —सी जा रही है।

अगले बद की शुरुआत होती है—

उद्गार—चिन्हाकार विकराल

तैरता था लाल—लाल।।

कविता की शुरुआत मे ‘उद्गार चिन्हाकार’ शब्द मीनार के विशेषणो के रूप मे प्रयुक्त हुये थे। यहाँ ये विशेषण लाल—लाल विकराल मूठ के लिये प्रयुक्त हुये है। विशेषणो के शब्द साहचर्य को देखते हुये अनुमान लगाया जा सकता है कि मूठ की कल्पना और उससे निःसृत समग्र फैटैसी के मूल मे चिमनियो, मीनारो से निकलने वाली लाल—लाल आग के बिम्ब रहे होंगे। हडताल के बावजूद चिमनियाँ धुम्रमुख है, और आग के शोले उगल रही है। तो मनुष्य के मारने की मूठ वाली भूमिका निभा ही रही है।

पी गया आसमान

रात्रि की अँधियाली सच्चाइयों घोट के

मनुष्यो को मारने के खूब है ये टोटके

तिलक के पुतले का घुघ्घू कह उठा— “वाह—वाह रात के जहाँपनाह। आजकल दिन के उँजाले मे भी अँधेरे की साख है, और रात्रि की कौखो मे सस्कृति पाखी के पख सुरक्षित है।”

षडयंत्रकारी घुघ्घू वर्ग मनुष्यो के मारने के टोटके करता है, और स्वयं सस्कृति का रखवाला बनकर खुशफहमियो मे जीता है। ‘अधेर मे’ कविता मे भी तिलक के पुतले और गॉंधी का जिक्र आया है, वहाँ तिलक की प्रतिमा विक्षिप्त हो गयी थी और नासिका से खून बह रहा था। गॉंधी बोरे मे बन्द थे और दुखी थे। उनके दुख का कारण यही था कि आजकल घुघ्घू उनको कुर्सी बनाकर बैठते है और मनुष्यों के मारने के टोटके करते है। आजादी हमारा जन्मसिद्ध अधिकार है तिलक ने नारा दिया था। उन्होंने कांग्रेस के

अन्दर रहकर कांग्रेस की दुलमुल और दोहरी नीतियों से संघर्ष किया था। गाँधी अपनी बुर्जुआ ईमानदारी के जनोन्मुखी थे। लेकिन इस समय का आतंककारी शमनकारी शासन बुर्जुआ क्रान्ति की न्यूनतम जनवादिता का पालन भी नहीं कर रहा है। तिलक और गाँधी के पुतलो पर बैठे घुघुओ के संवाद न केवल उनका वर्ग चरित्र स्पष्ट करते हैं बल्कि राष्ट्रीय मुक्ति संग्राम अन्तर्विरोधों को भी हमारे सामने लाते हैं।

गगम मे कफरू है

जमाने मे जोरदार जहरीली छी थू है।

ये पक्तियाँ इस कविता की ध्रुव पक्तियाँ हैं। जहाँ फैंटैसी का एक दृश्य पूर्ण हो जात है, ये पक्तियाँ प्रगट हो जाती हैं। कवि की कैमरा नजर पूरे शहर में घूम रही है और देख रही है कि एक ओर तो सराफे में कल के सट्टे की हृदय विनाशिनी चिन्ता है और दूसरी ओर इधर रात्रि की काली स्याह कढ़ाही से अकस्मात् सत्यो की मिठाई की चासनी सड़को पर फैल गयी है।

अगले बद में चौदनी का चरित्र खुलकर सामने आता है कि उसका मन सिर्फ संघर्षरत लोगों के आन्दोलनों की जासूसी करना ही नहीं है, बल्कि पतनशील पूँजीवादी संस्कृति को बनाये रखना भी है। इसलिये वह चोर उचकको की तरह नाले और झरनों के तटों पर रात बेरात मछलियाँ फँसाती है। नाले के आस-पास रहने वाले निर्धनों के टूटे-फूटे दृश्यों में बदमस्त कल्पना और कामी कवियों के सेक्स कष्टों की तरह फैल जाती है और इस प्रकार उनका ध्यान मूल समस्या से हटाती है।

चौदनी कहाँ नहीं है? वह किंग्जवे की मशहूर रात की जिन्दबी में भी है। वहाँ की भारतीय फिरंगी दुकानों में वह चमचमाते स्वरूप में है बड़े-बड़े शोरूमों में सुगन्धित प्रसाधनों में, पत्रिकाओं के विज्ञापनों में अर्द्धनग्न महिलाओं के पाजों में चौदनी पसरी हुई है। इस क्षेत्र में कफरू नहीं है। यहाँ पाश्चात्य पूँजीवादी साम्राज्यवादी, अभिजात्य पगो जीवनमूल्य पलते हैं। तस्वीर का दूसरा रूप तो हरिजन गलियों में है, शहर के कोनों के तिकोनों में छिपी

हुई चॉदनी सडक के पेडो के गुम्बदो पर चढकर, महल उलांघ कर, मुहल्ले पार कर, गलियो की गुहाओ मे दबे पॉव, खूफिया सुराग मे खेजती है कि अधेर के कन्धो पर कौन चिपकाता है ये पोस्टर।

मुक्तिबोध ने अपनी अपनी फैंटेसी मे अन्तर्विरोधी कला पैटर्नो का इसतेमाल किया है। चॉदनी जा एक प्रतीक है, कही लगता है सिर्फ बिम्ब बनकर प्रस्तुत हो रही है। जैसे उसका शहर के कोनो से चलकर पेडो महलो से गुजरते हुये मुहल्ले के मुहानो तक आना एक बिम्बात्मक सघटना है, किन्तु बिल्ली मे रूपान्तरित हो जाना या पोस्टर चिपकाने वालो की खोज करना उसे प्रतीक-धर्मिता प्रदान करना है। यो इस तरह यह एक जटिल शिल्प बनता है किन्तु सवेदनात्मक उद्देश्य यदि पाठक के, आलोचक के सामने स्पष्ट हो तो यह जटिलता कही नही ठहरती। मुक्तिबोध की कविताओ को न समझ पाना दर असल उनकी कविताओ को न समझ पाना नही है, बल्कि उनके सवेदनात्मक उद्देश्यो को न समझ पाना है।

चॉदनी की गतिविधियाँ जारी है। उधर घुघू ने हिचकियो की ताल पर गाना शुरू किया और टेलीफोन खभो पर थमे हुये तारो ने सट्टे के ट्रककाल सुरो मे थराना और झझनाना शुरू किया। रात्रि का काला स्याह कन्टोप पहने हुये आसमान बाबा ने डूबी हुई वानी मे हनुमान चालीसा गाना शुरू किया। श्मशन उजाडत्र पेडो की अधियाली पर लाल-लाल हिलते-डुलते चिथडो और लपट के पल्लुओं के बीच सच्चाई के अधजले मुदों के चिताओ की फटी-फूटी दहक मे कवियो ने बहकती कविताये गाना शुरू किया, और सस्कृति के कुहरीले धुयें जैसे भूतों के गोल मटोल मटको जैसे चेहरो ने दुनियाँ का हाथ जोडकर नम्रता के घिघियाते स्वर मे कहना शुरू किया।

उपरोक्त पक्तियो के चार पाँच दृश्यो ने व्यवस्था पक्ष के सभी वर्गों को समेट लिया है। ट्रककाल सुरो मे व्यापारी पूँजीवादी वग्र सक्रिया है। रात्रि का काला टोप पहने हुये आसमान बाबा व्यवस्था का वह तन्त्र है जो हडताल से भयाक्रान्त हनुमान चालीसा गा रहा है। व्यवस्था के पक्षधर कवि

है जो अर्ध सत्यो पर भ्रमपूर्ण कविताये गा रहे हैं, और सस्कृति के धेये से निकलने भूत हैं। वे बुद्धिजीवी जो नम्रता का स्वाग भरते हुये शब्दाडबर में बुद्ध, ईसा और गॉंधी की अहिंसा की दुहाईयाँ दे रहे हैं।

बरगद के समान भैरो भी इनके छद्म से परिचित हैं और इन निस्वार्थ भाषणों के असत्य को चिन्हता हुआ व्यग्य में अपनी खतरनाक हँसी हँस पड़ता है। उसकी हँसी मानो चाँदनी और उसके षडयन्त्रों को नगा कर देती है।

चाँदनी और उसके सहवर्गियों की हरकतों पर भैरो का अट्टहास भैरो की निम्न वर्ग जनता के साथ पक्षधरता का परिचायक है।

कविता के अगले बद में नया दृश्य, नया स्थान, इसलिये वर्णन नये सिरे से प्रारम्भ होना चाहिये। अधियारे ताल के पास नगर को निहारने वाला एक पहाड़ खड़ा है। जिसके नभचुम्बी शीर्ष पर लोहे की शिला का एक चबूतरा है। जो लोहागी कहाता है। पास ही भग्न खण्डहरो की बीच एक बुजुर्ग दरख्त है। जिसके घने तने पर प्रेमियों ने अपनी स्मृतियाँ अकित की हुई हैं। लोहांगी की हवाये दरखत में घुसकर पत्तों से फुसफुसाकर बतियाती हैं।

वस्तु यथार्थ के सीधे-सरल चित्रण के बाद हवा और पत्तों का मानवीय कृत हो जाना फैंटेसी की शुरुआत का संकेत है।

दरख्त पर खुदी प्रेमियों स्मृतियों की इस बात का संकेत है कि नगर के कोलाहल से दूर रहने की गरज से एकान्त कामना में यहाँ सामान्य जन आते रहे हैं। सम्भवतः लोहागी के चबूतरे पर आन्दोलन कर्ता अपनी मीटिंग करते हैं। तभी तो लोहागी की हवाओं को मालूम है —

नगर की व्यथायें

सभाओं की कथाये

मोर्चों की तडप और

मकानों के मोर्चे

मीटिंगों के मर्म राग

अगारो से भरी हुई

प्राणों की गर्म राख।

लोहागी पर अपनी मीटिंग सम्पन्न करने के बाद दो छायाये गलियों में पहुँची। ये छायाये छरहरी हैं। एक के हाथ में मोटे-मोटे कागजों की (यानी पोस्टरों की) घनी-घनी भोगली है। दूसरे के हाथ में तीन का डिब्बा है, डिब्बे में कूँची है।

एक का नाम जमाना है, दूसरे का नाम शहर। जमाना पेन्टर है और शहर कारीगर। ये दोनों रात में 'वाल-पेटिंग' करने और पोस्टर चिपकाने निकले हैं। अपना काम करते हुये ये न तो सट्टे के व्यापारियों की तरह चिन्तित हैं, न आसमान बाबा की तरह भयाक्रान्त होकर हनुमान चालीसा गा रहे हैं, न मुर्दों की दहक में बहके हुये कवियों की तरह भ्रमोत्पादिनी कविताये सुना रहे हैं, और न संस्कृति के धुये से निकले भूतों जैसे बुद्धिजीवियों की तरह नकली विनम्रता में अहिंसा का राग अलाप रहे हैं। ये तो एकदम तनावमुक्त हैं।

अपनी फक्कडता में प्रसन्न कारीगर शहर कहता है—“बरगद की गोल-गोल हड्डियों की पत्तेदार उलझनों के ढाँचों में पोस्टर लटकाओ। गीतों की तरह पोस्टरों को लहराओ, फहराओ, चिपकाओ।” “मजे में आते हुये पेन्टर भी हँसकर कहता है— “सारे पोस्टर हमने ठीक जगह चिपकाये हैं। तडके ही मजदूर इन्हे घूर-घूरकर पढ़ेंगे और रास्ते में खड़े लोग बाग पोस्टरों के शब्दों जिन्दगी की झल्लायी हुई आग पायेंगे।” मजे में आया हुआ पेन्टर, जमाना नामक कारीगर से कहता है— “प्यारे भाई कारीगर! अगर मैं हडताली पोस्टर पढ़ते हुये लोगों के रेखाचित्र खींच सकूँ तो बड़ा मजा आयेगा।”

चित्र बनाने के साधन पेन्टर कहाँ से लाना चाहता है, यह भी दृष्टव्य है। वह एक आँख बनाना चाहता है जो पोस्टर को देख रही हो। आँख में वह काला और लाल दो रंग इस्तेमाल करना चाहता है। काले रंग के लिये उसकी योजना है कि कत्थई खपरैलों से उठते हुये धुयों के रंगों में आसमानी

स्याही मिलाई जाये, और लाल रंग के लिये वह सुबह के किरणों के लाल रंग में आशाये घोलना चाहता है। इनसे जो आँख बनेगी, उसकी दृष्टि जब पोस्टर पर गिरेगी तो कहो भाई कारीगर कैसा रहेगा?

कारीगर भी अपने कामरेड पेन्टर के समान कल्पना प्रवण हो उठता है। वह बताता है कि उसने भी धुये से कजलाये कोठे की भीत पर बॉस की तीली की लेखनी से राम की व्यथा कथा लिखी थी जो आज भी सत्य है। लेकिन भाई अब वक्त कहाँ है कि तस्वीरे बनायी जाये? ईच्छा तो अभी बाकी है लेकिन जिन्दगी भूरी नहीं खाकी है।

“जिन्दगी खाकी है” से कारीगर की मुराद यही है कि यह पुलिसिया दमन का दौर है। ऐसे में संघर्ष पर एकाग्र रहना होगा न कि कला सृजन पर।

पेन्टर कारीगर की बात काटता है और उसके कंधे पर हाथ रखकर साफ-साफ कहता है—चित्र बनाने के लिये समय और साधनों का होना जरूरी है। पैरों के नखों से या दण्डे के नोक से धरती की धूल में भी रेखाये खींचकर तस्वीरे बनती हैं, बशर्ते की वहाँ जिन्दगी का चित्र बनाने का चाव हो।

जमाने के इस वक्तव्य के माध्यम से मुक्तिबोध ने जनवदी कलासंस्कृति के मूल उत्स ‘जिन्दगी’ को रेखांकित किया है।

कारीगर हँस कर जमाने की बात से सहमत हो गया और उसके कथन में अपनी बात जोड़ी—ठीक है चित्र बनाते समय सारे स्वार्थ त्यागे जाय। अंधेरे से भरे हुये जीने की सीढियों में चढ़ती उतरती जो हमारी अन्धेरे अभिलाषा है उसपर भी अकुश लगे। ऊपर के वे कमरे हमारे लिये नहीं हैं।

पेन्टर जमाना एक बार फिर नगर कारीगर की बात को काटता है कि “नहीं, तुम्हारी बात गलत है। उन ऊपर के कमरों पर भी हमारे सम्मिलित श्रम का अधिकार है। यही सम्मिलित श्रम का अधिकार हमारे अन्दर ऊपर को छीनने का दम भी पैदा करेगा।”

पेन्टर और कारीगर में पेन्टर ज्यादा समझदार है, और समझदार क्यों न हो वह जमाना है अर्थात् युग की चेतना। कारीगर शहर का अनुभववादी वस्तु-यथार्थ है। वर्गीय आकाक्षाओं की सीढ़ियाँ, राम की व्यथा कथा के दुखते मूल और अपनी क्षमताओं का उसे तर्कसंगत ज्ञान नहीं है। युग चेतना रूपी पेन्टर सर्वहारा वर्ग का 'वेनगाड' बनकर आन्दोलनकारी शहरी श्रमिक वर्ग को उसकी क्षमताये बता रहा है। जमाना और उपरोक्त सवादों में पूरा नाटकीय कौशल है। थोड़े ही सवादों में दोनों पात्रों की चरित्रगत विशेषताये सामने आ जाती हैं। पात्रों का नामकरण चरित्रों को समझने में मदद देता है।

अन्ततोगत्वा दोनों तय करते हैं कि फिलहाल चित्र नहीं बनाते, पोस्टर चिपकाते हैं

फिलहाल तस्वीरे
इस समय हम
नहीं बना पायेगे
अलबत्ता पोस्टर हम लगा जायेगे
हम धधकायेगे।
मानो या मानो मत
आज तो चन्द्र है सविता है
पोस्टर ही कविता है।

कविता में शहर और जमाना नामक दोनों पात्र नेपथ्य में चले जाते हैं। सामने रह जाता है पोस्टर। वेदना के रक्त से लिखा हुआ लाल-लाल, घनघोर शब्दों का धधकता हुआ पोस्टर। ये पोस्टर के कानों में अपना सदेश बोलते हैं, छपे अच्छरों के जरिये। यह "अक्षर धडकती छाती की प्यार भरी गर्मी में भाप बने आँसू के खँखार अक्षर है।" सर्वहारा के कष्टजन्य आँसुओं को पोस्टर की प्यार भरी गर्मी ने सुखाकर भाप बना दिया है, और यही भाप अपने वर्ग शत्रु के विरुद्ध खँखार अक्षरों में बदल गयी है। तभी तो इन अक्षरों

मे ताकत है कि दमनकारी रायफली गोलियो के धडाको से टकराकर भी अक्षत है।

यही तो जमाने के असली पैगम्बर है। ये अदना से हडताली पोस्टर अपने कन्धो पर टूटते आसमान को थामने का हौसला रखते हैं। इन पोस्टरों में ही मानवता की रक्षा करने का दायित्व बोध है। ये पोस्टर आदमी की दर्द भरी पुकार को जानते हैं। तभी तो कहते हैं—

आदमी की दर्द भरी गहरी पुकार सुन
पडता है दौड़ जो

आदमी है वह खूब
जैसे तुम भी आदमी
वैसे मैं भी आदमी
बूढ़ी माँ के झुर्रीदार
चेहरे पर छाए हुये
आँखों में डूबे हुये
जिन्दगी के तजुर्बात
बोलते हैं एक साथ
जैसे तुम भी आदमी
वैसे मैं भी आदमी,
चिल्लाते हैं पोस्टर।

पोस्टरों ने आदमी के जी की पुकार सुनकर दूसरे आदमियों को दौड़ना सिखाया है। आदमी के हृदय की करुणा की रिमझिम सभी अमोघ अस्त्रों से कही शक्तिशाली होती है। धरती का नीला पल्ला कौपता है, आसमान कौपता है। आदमी की पीड़ा की काली झड़ी जब बरसती है तो विचारों को विक्षोभी तड़ित भी कराहने लगती है। क्रोध की गुहाओं का मुँह खोले शक्ति के पहाड़ दहाड़ने लगते हैं। मुई खाल की सास से लोहा भी भस्म हो जाता है। पोस्टर के जरिये जब मानवीय पीड़ा का गायन होता है तो करुणा के रोगटों में सन्नाता हुआ आदमी दूसरे आदमी की मदद के

लिये दौड़, सगठित होने लगता है, जुझारू हो जाता है। इतना ही नहीं, आदमी के दौड़ने के साथ-साथ जमीन, जमाना और आसमान सभी दौड़ने लगते हैं।

पोस्टर की क्षमता के विषय में इस लम्बे वक्तव्य के बाद कविता अब समाप्त होना चाहती है। अंतिम बन्द में बरगद और भैरो अपनी-अपनी पीठ पर पोस्टर धारण किये हुये सवादरत दिखाई देते हैं। दोनों में बहस छिड़ी हुई है कि सुबह कब होगी, मुश्किलें दूर कब होगी?

यह जोरदार जिरह चल ही रही है कि रात धीरे-धीरे समाप्त होने लगती है, गगन की कालिमा को चीरकर समय का कण-कण तड़ित उँजाले की बूँद-बूँद बनकर चूने लगता है, और इस आशावादी प्रकाश के आगमन के साथ ही कविता समाप्त हो जाती है। —‘मुश्किल होगी दूर कब’— का कोई उत्तर मुक्तिबोध ने नहीं दिया, अलबत्ता तड़ित उँजाले के रूप में उत्तर का संकेत अवश्य दिया है। पूरी कविता वर्ग संघर्ष के दौरान होने वाले राजनैतिक षडयन्त्रों का लेखा-जोखा श्रेष्ठ नाटकीय बनावट में प्रस्तुत करती है। पूँजीवादी मनोवृत्तियों के प्रतीक के रूप में चॉदनी का चरित्र अपने पूर्ण विश्लेषण के साथ प्रस्तुत हुआ है। हरि नारायण व्यास ‘चॉदनी’ को आधुनिकता मानते हैं। उनके अनुसार— “आधुनिकता को उन्होंने कृष्ण पक्ष में उदित होने वाली क्षयी चन्द्रमा की चॉदनी कहा है। और इसीलिये ‘चॉद का मुँह टेढ़ा है’। इस चॉद की चॉदनी में क्षीय सौन्दर्य, षडयन्त्र, राजनीतिक उथल-पुथल, उल्लू और शूद्रों के सांस्कृतिक विद्रोह का प्रतीक, भैरो आदि सब मौजूद रहते हैं। चॉदनी को आधुनिकता कहने से बात नहीं बनती। आधुनिकता तो सर्वहारा वर्ग के सपनों में भी है। चॉदनी को निश्चित रूप से पतनशील पूँजीवादी सभ्यता कहने में भी कोई सकोच नहीं होना चाहिये।

जमाने और शहर के रूप में पेन्टर और कारीगर का चरित्र चित्राकन भी अपनी पहचान बनाता है। डॉक्टर सुरेन्द्र प्रताप की यह टिप्पणी सरलीकृत लगती है, जहाँ वे कहते हैं— “मुक्तिबोध कलाकार और कारीगर में भेद

नहीं करते।² दोनों के चरित्र और समझ में भारी भेद है। भेद न होता तो पेटर कारीगर के कथनों का प्रतिवाद न करता। दरअसल पेन्टर की समझ निश्चित रूप से इस समय कारीगर से ज्यादा है। वह बात दूसरी है कि क्रान्ति कारीगर ही करते हैं। पेन्टर और कारीगर के माध्यम से मुक्तिबोध ने सचेतन बुद्धिजीवी वर्ग और सघर्षरत श्रमिक वर्ग की कामरेड शिप का संकेत दिया है।

पूरी कविता में सर्वथा मौलिक और नवीन बिम्बों एवं प्रतीकों का इस्तेमाल हुआ है बिम्बों के क्रमशः प्रतीक बनने की प्रक्रिया इस कविता में प्रायः देखी जा सकती है। छतों, महलों, कमरों से गजरती हुई चौदनी प्रारम्भ में बिम्ब धर्मी रहती है। तदन्तर बिल्ली में रूपान्तरित होकर प्रतीकार्थ देने लगती है। 'चौद का मुँह टेढ़ा है' शीर्षक कविता अपने सम्पूर्ण कलेवर में ही वर्ग सघर्ष की क्रान्ति चेतना से आपूरित है।³ क्रान्ति का पैरोकार पोस्टर इस कविता की केन्द्रीय शक्ति है। एवं मुक्तिबोध के सवेदनात्मक उद्देश्यों का मूल है।

अच्छे और उससे अधिक अच्छे द्वन्द्व का तनाव

‘कवि’ (सम्पादक विष्णु चन्द्र शर्मा) के अप्रैल 1957 अंक में — ‘कविता’ शीर्षक से मुक्तिबोध की जो कविता प्रकाशित हुयी थी, उसी का शीर्षक बदलकर उन्होंने ‘ब्रह्मराक्षस’ कर दिया। कविता के साथ उसमे मुक्तिबोध की कविता पर डॉ० नामवर सिंह की एक टिप्पणी भी प्रकाशित हुयी थी। अपनी टिप्पणी में नामवर सिंह ने लम्बी कविताओं के शिल्प पर विचार करते हुये लिखा —

“अप्रैल कवि डब्ल्यू बी० यीट्स ने कही लिखा है कि जब हम अपने से बाहर सघर्ष करते हैं तो कथा—साहित्य की सृष्टि होती है। और अपने आप से लड़ते हैं तो गीत काव्य की। अपने आपसे लड़ते पर जो गीतकाव्य पैदा होता है, वह निःसन्देह छायावादी गीत नहीं। बल्कि आज की कविता का गीत है। लेकिन एक तीसरी स्थिति भी होती है, जब हम अपने से लड़ते हुये बाहरी स्थिति से भी लड़ने की कोशिश करते हैं और एक विशेष प्रकार की लम्बी कविताये पैदा होती है जो आधुनिक कविता की सबसे बड़ी उपलब्धि है। निराला की ‘राम की शक्ति पूजा’ ‘सरोज—स्मृति’ आदि लम्बी कवितायें इसी प्रकार के सघर्ष से उत्पन्न हैं। मुक्तिबोध की लम्बी कवितायें उसी परम्परा में आती हैं।

‘ब्रह्मराक्षस’ ‘मुक्तिबोध’ की एक प्रतिनिधि कविता है। इसमें ‘शहर के उस ओर खण्डहर की तरफ पारित्यक्त एक सूनी बावडी का दृश्य शुरू में ही उभरता है जिसके भीतरी ठण्डे अन्धेरे में गहरा जल है। बावडी की कई सीढियाँ उसके पुराने ठहरे जल में डूबी हुई हैं। प्रसंगानुकूल यहाँ पर जो अप्रस्तुत योजना की गई है, वह है

समझ में आ न सकता हो

कि जैसे बात का आधार

लेकिन बात गहरी हो

बावडी धिरी हुई है औदम्बर की डालियो से, जिसकी जिसकी शाखो पर घुग्घुओ के घेसले लटके हुये है उसके लिये कवि तीन विशेषणो का प्रयोग करता है—पारित्यक्त, भूरे, गोल। अगली पक्तियों है—

विगत सतपुण्य का आभास

जंगली हरी कच्ची गन्ध मे बसकर/हवा मे तैर

बनता है गहन सन्देह

अनजानी किसी बीती हुई उस श्रेष्ठता का

जो कि दिल मे एक खटके—सी लगी रहती

बावडी के समग्र वितान पर यह कवि की प्रतिक्रिया है। उसे देखकर कवि के मन मे कई तरह के भाव, सन्देह, सशय जगह बनाते है। मौन, औदम्बर के पास ही 'बावडी की इन मुडेरों पर/मनोहर हरी कुहनी टेक बैठी है टगर/ले पुष्प—तारे श्वेत।' लेकिन कवि मन प्रतिरूपित होता है लाल फूलो लहकता झौर लिये कनेर से।' वह आमत्रित करता है —एक खतरे का सामना करने के लिये जबकि

अधियारा खुला मुँह बावडी का

शून्य अबर ताकता है

एक विशाल कैनवस पर कोई कलात्मक चित्र बनाया जा रहा हो जैसे, पृष्ठभूमि बडी है। पर ध्यान कवि का एकाग्र है— बावडी पर । बावडी की उन घनी गहराईयो मे शून्यता है। उसी मे बैठा हे काव्यनायक 'ब्रह्मराक्षस'। उसके भीतर से उमडती गूँज की भी गूँज/बडबडाहट शब्द पागल से। कवि अनुमान करता है कि अपने तन की मलीनता को दूर करने के लिये ब्रह्मराक्षस प्रतिपल प्रयत्नशील है। मानों किसी पाप की छाया उसपर पड गयी है और दिन—रात उसे ही स्वच्छ करने के लिये बावडी की सीढियो पर उसके ठहरे जल से घिस रहा है देह/हाथ के पजे बराबर, बॉह—छाती मुँह छपाछप/ वह खूब साफ कर रहा है पर मैल है कि कायम है। ब्रह्मराक्षस स्नान करने के साथ—साथ स्त्रोत पाठ कर रहा है। मंत्रोच्चार भी

करता जा रहा है। कवि के मन में सशय होता है कि कहीं वह शुद्ध विकृत गालियों का ज्वार तो नहीं। ब्रह्मराक्षस के मस्तक पर गहरी लकीरे बन रही हैं। कहीं वे आलोचनाओं के सूत्र तो नहीं हैं। उसका अखण्ड स्नान पागल प्रवाह की तरह है क्योंकि प्राण में संवेदना है स्याह।

‘ब्रह्मराक्षस’ अपनी गरिमा और पाण्डित्य को लेकर आत्ममुग्ध है। जब कभी बावड़ी के भीतर सूर्य की किरणें प्रवेश करती हैं तो उसे लगता है—सूर्य ने झुककर उसे ही नमस्कार किया है और चन्द्रमा की शीतल किरणें बावड़ी की दीवारों से टकराती हैं तब ब्रह्मराक्षस समझता है—‘वन्दना की चौदनी ने ज्ञान गुरु माना उसे।’ और भी —

अति प्रफुल्लित कण्टकित तन—मन वही

करता रहा अनुभव कि नभ ने भी

विनत हो मान ली है श्रेष्ठता उसकी

ब्रह्मराक्षस और भी दूने उत्साह से अपने ज्ञान या कहे रटन्त विद्या का चमत्कार दिखाने लगता है। उसके मुख से दुगुने भयानक ओज से सुमेरु बेबीलोन की जनकथाएँ कही जाती हैं। वैदिक ऋचाओं का वह जोर—जोर से पाठ करता है। छन्दस, मन्त्र, थियोरम यहाँ तक कि मार्क्स, एंजेलस, रसेल, टॉयन्वी, हीडेगगर, स्पेगलर, सार्त्र, गॉंधी सबके विचारों से वह परिचित है, उनके सिद्ध अन्तों से सुपरिचित है ब्रह्मराक्षस। उन सबका व्याख्यान वह बावड़ी की सीढ़ियों पर स्नान करते हुये जोर—जोर से कर रहा है। विडम्बना यह है कि ब्रह्मराक्षस की सारी आवाजें बावड़ी की दीवारों से टकराकर पुनः उसी के पास लौट आती हैं। उसका हर शब्द अपने प्रतिशब्द को काट देता है— ब्रह्मराक्षस का वह रूप अपने बिम्ब से जूझ रहा है। विकृत आकार में उसकी कृति उसके ही खिलाफ जा रही है। और ध्वनि लड़ रही है अपनी प्रतिध्वनि से यहाँ। बावड़ी के भीतर से निकलती उसकी परस्पर टकराती ध्वनियाँ सुनने वाले कौन हैं? बावड़ी की मुँह पर मनोहर हरी कुहनी टेके श्वेत पुष्प तारे वाले टगर और करौंदी के फूल जो

सुकोमल है । उन ध्वनियों को सुनते हैं वे ही प्राचीन औडम्बर साथ ही
'ब्रह्मराक्षस' का कवि भी।

सुन रहा हूँ मैं वही
पागल प्रतीको मे कही जाती हुई
वह ट्रेजेडी
जो बावडी मे अड गयी।

'ब्रह्मराक्षस' जैसा कि नाम से स्पष्ट है, ब्रह्मज्ञान मे पूर्ण है। वह एक
समृद्ध बौद्धिक है। उसका तर्क, ज्ञान, असदिग्ध है। पर वह जिस लोक का
निवासी है, जिस दुनियाँ मे वह रह रहा है वह लोक से विमुख है, एक
निराला लोक है वह। बावडी की सीढियों उसे प्रतीकित करती है।

खूब ऊँचा एक झीना सावला/उसकी अधेरी सीढिया
वे एक अभ्यान्तर निराले लोक की

ब्रह्मराक्षस मन्त्रोच्चार करते हुये बावडी की सीढियों पर कभी ऊपर
चढ़ता है, कभी नीचे उतरता है। उसके पैरों मे इस प्रक्रिया मे, चढ़ने और
लुढ़कने की प्रक्रिया मे मोच आ जाती है, छाती मे अनेक घाव हो गये हैं।
कवि विचार करता है —

बुरे-अच्छे बीच के सघर्ष से भी उग्रतर
अच्छे व उससे अधिक अच्छे बीच का सगर
गहन किंचित् सफलता!
अति भव्य असफलता ॥

x x x x
आत्मचेतन सूक्ष्म नैतिक मान..

. . . अतिरेकवादी पूर्णता की तुष्टि करना

कब रहा आसान

मानवी अन्तर्कथाये बहुत प्यारी है

ब्रह्मराक्षस असाधारण है। उसने जो ज्ञान अर्जित किया है, वह
उपयोगी है। पर उसकी त्रासदी यह है कि उसकी उपलब्धियाँ पागल प्रतीको

मे तब्दील होकर रह गयी है। वह ज्ञान प्राप्ति के लिये किस गुरु के पास नहीं गया। समीकरणों के गणित की सीढ़ियाँ चढ़ता-उतरता रहा। उसे सफलता मिली पर जितनी मिलनी चाहिये थी उससे बहुत बहुत कम। ब्रह्मराक्षस के संगी सूर्य, चन्द्र, तारे रहे। व ही उसके वर्णों पर श्वेत-धौली पट्टियाँ बँधते रहे। अन्त में बावड़ी के भीतर—

अनगिन दशमलव बिन्दुओं के सर्वत
पसरे हुये उलझे गणित मैदान में
मारा गया, वह काम आया
और वह पसरा पड़ा है.

वक्ष बाहे खुली फैली एक शोधक की।

ब्रह्मराक्षस का व्यक्तित्व कोमल स्फटिक प्रासाद सा भव्य है, महान् है। वह अध्यधिक सश्लिष्ट है। उसका अन्तर्लोक प्रशस्त है। उस व्यक्तित्व प्रासाद के भीतर जीने है, जीने की एकान्तवासी सीढ़ियाँ हैं। उसकी यात्रा भीतर से भीतर तक की रही। मुक्तिबोध प्रसताव करते हैं—

वे भाव—सगत तर्कसगत
कार्य समाजस्य योजित
समीकरणों के गणित की सीढ़ियाँ
हम छोड़ दे उसके लिए।

क्योंकि युग बदल गया है। यह कीर्ति व्यवसायी का युग है। इस युग में लाभकारी कार्य में धन लगाया जाता है। धन से धन कमाया जाता है। धन में ही सबका हृदय और मन लगा है। और 'धन अभिभूत अनत करण में से सत्य की झाँई निरन्तर चिलचिलाती।'

कीर्ति व्यवसायी आत्मचेतस् है उसके भी व्यक्तित्व के प्राणमय अनबन है, उसका विश्व चेतना से बनाव नहीं है महत्ता के चरण में विषादाकुल मन यह कीर्ति व्यवसायी का मन है। मुक्तिबोध कहते हैं कि यदि उन्हें ब्रह्मराक्षस से मिलने का अवसर होता तो व्यर्थ उसकी स्वयं जीकर बताता मैं उस

उसका स्वयं का मूल्य उसकी महत्ता।' उसकी महत्ता का मुक्तिबोध जैसे कवियों के लिये क्यों मूल्य है। क्या उपयोग है —

‘उस आन्तरिकता का बताता मैं महत्व।’

ब्रह्मराक्षस की त्रासदी को अगली तीन पक्तियों में मुक्तिबोध अविस्मरणीय रूप देते हैं

पिस गया वह भीतरी

और बाहरी दो कठिन पाटो बीच,

ऐसी ट्रैजेडी है नीच॥

यह त्रासदी व्यजक है, इसका स्वरूप अत्यन्त व्यापक है। भाववाद और भौतिकवाद साथ-साथ सम्भव नहीं है। व्यक्तिवाद और समाजवाद अलग-अलग रास्ते हैं। सामन्जस्य का प्रयास अन्ततः व्यर्थ सिद्ध होता है। ब्रह्मराक्षस की विडम्बना सबक है। ‘वह किस तरह कोठरी के भीतर अपना गणित हल करता रहा और मर गया। वह सघन झाड़ी के कटीले तम-विवर में मरे पक्षी सा/विदा ही हो गया। वह ज्योति अनजानी सदा को सो गयी।

मुक्तिबोध एक सवाल दुहराते हैं—‘यह क्यों हुआ? यह क्यों यह हुआ? कविता के पाठको को सोचने के लिये मुक्तिबोध का यह सवाल विवश करता है। इस कविता का अंत इस पक्तियों से होता है—

मैं ब्रह्मराक्षस का सजल-उर शिष्य होना चाहता

जिससे कि उसका वह अधूरा कार्य

उसकी वेदना का स्रोत सगत

पूर्ण निष्कर्षों तक पहुँचा सकूँ।

इस कविता में ब्रह्मराक्षस प्रतीकवत् आया है। वह कलाकार, विचारक, कवि या बृद्धिजीवी का वह पक्ष है, जो निस्सग निष्क्रिय रहकर सिर्फ समाज के रोगों की छानबीन तो करता है, आक्रोश भी समय-समय पर व्यक्त करता है, किन्तु क्रिया में वह पश्चात्पद है। डॉ० चंचल चौहान के मत में वह दस्तोवस्की के डेविल्स का शिगालेव जैसा थ्यूरिस्ट है, सिरफिरा है। इसमें बावड़ी भी समृद्ध ज्ञान-सवेदना वाले बुद्धिजीवी का उलझा हुआ अन्तर्लोक

है। स्वयं मुक्तिबोध के अन्तर्लोक से उसका गहरा साम्य है। वह परित्यक्त सूनी बावडी है। विष्णु चन्द्र शर्मा ने 'ब्रह्मराक्षस' को एक मिथ कहा है—'वह हजारों पीढियों के पुजीभूत ज्ञान का प्रतीक है। मुक्तिबोध उसका सजल उर शिष्य होना चाहते हैं, इस उद्देश्य से कि उसकी सगत वेदना के स्नेहों को पूर्णता दे सके, निष्कर्ष तक पहुँचा सके। इसमें परम्परा और आधुनिकता के अन्त सम्बन्ध का वैज्ञानिक विवेक ढूँढा और प्राप्त किया जा सकता है।

प्रसंगवश, ब्रह्मराक्षस का शिष्य शीर्षक मुक्तिबोध की कहानी भी पठनीय है। इस कहानी में बारह वर्षों तक अध्यापन करने के बाद, जब नायक के गुरु के भव्य भवन से विदा का अवसर आता है, तब गुरु अपना परिचय देते हैं और शिष्य से स्नेह की माग करते हैं—

शिष्य। स्पष्ट कर दूँ कि मैं ब्रह्मराक्षस हूँ किन्तु फिर भी तुम्हारा गुरु हूँ। मुझे तुम्हारा स्नेह चाहिये। अपने मानव जीवन में मैंने विश्व की समस्त विद्या को मथ डाला किन्तु दुर्भाग्य से कोई योग्य शिष्य न मिल पाया कि जिसे मैं समस्त ज्ञान दे पाता। इसीलिये मेरी आत्मा इस ससार में अटकी रह गयी और मैं ब्रह्मराक्षस के रूप में यहाँ विराजमान रहा।

मुक्तिबोध ने इस कहानी में गुरु को शिष्य से मिला दिया है। इसमें गुरु प्रवृत्तिवादी है, साधु नहीं। वह शिष्य को अज्ञान से मुक्ति दिलाता है। ज्ञान देकर स्वयं उसकी भी आत्मा को मुक्ति मिल जाती है। इसीलिये ब्रह्मराक्षस का शिष्य एक सुखान्त रचना है। लेकिन ब्रह्मराक्षस कविता एक त्रासदी है। इसमें गुरु का ज्ञान पागल प्रतीको में छिप गया है। वह बुदबुदाता रहता है। प्रकृति के उपादान उसकी ध्वनियाँ सुनते हैं। ध्वनियाँ परस्पर टकराती हुई एक दूसरे को काटती हुई अल्पविरोधी ध्वनियाँ हैं। कहानी में विशाल भवन का दृश्य वर्णित है, जबकि कविता में बावडी की कल्पना की गई है।

कविता में मुक्तिबोध की मार्क्सवादी विचारधारा अधिक स्पष्टतर है। डॉ० चंचल चौहान बावडी की मुडेर पर लाल फूलों वाले कनेर के लहकते झौर का उल्लेख करते हैं। उनमें 'लाल चिन्ता' की रूधिर सरिता दीवारों पर

प्रवाहित होती है। रवि निकलता है। यहाँ 'लाल चिन्ता' इस देश के गरीबों के शोषित रुधिर की चिन्ता है। जिसकी वेदना और जिसका रग कवि के मनस्तबों का अंग बन गया है। ब्रह्मराक्षस परित्यक्त खूनी बावड़ी/के भीतरी ठण्डे अंधेरे में बैठा है। बावड़ी उसका अन्तर्मन है और ठण्डा अधेरा निष्क्रियता की अर्धध्वनि से युक्त है। उसका जटिल भाव-बोध और आत्मसंघर्ष ऐण्टीथीसिस के संघर्ष-प्रतीको में व्यक्त हुआ है। 'बावड़ी के घेर/डाले खूब उलझी है' यह उलझन विगत और आगत की ऐण्टीथीसिस से उपजी है। उसका संघर्ष है। यह उस ऐण्टीथीसिस के संघर्ष को भी प्रतिरूपित करता है। जो यथास्थितिवाद और प्रगतिशीलता के बीच का संघर्ष है।¹¹⁰

'ब्रह्मराक्षस' आरम्भ में ही ढगर के सफेद और कनेर के लाल फूलों की चर्चा हुई है। डॉ० चंचल चौहान इस सन्दर्भ में सवाल करते हैं कि ये श्वेत पुष्प और लाल फूल क्या हैं? उनका समाधान है कि मुक्तिबोध के काव्य में श्वेत रंग शोषण परम्परा से जुड़े सफेदपोश मध्यम वर्ग की विचारधारा के अर्थ में और लाल रंग मार्क्सवाद विचारधारा के अर्थ में कई बार प्रयुक्त हुये हैं। शोषणा-परम्परा टगर है और उसकी ऐण्टीथीसिस लाल फूलों वाली कनेर। यह नई विचारधारा का प्रतीक है। वह बुलाती एक खतरे की तरफ। स्वयं कवि भी आत्मलोचन करता है क्योंकि वह भी मध्यम वर्ग से खुद का नाभिनालबद्ध महसूस करता है। क्या वह भी असली खतरे से बच-बचाकर अब तक केवल बौद्धिक जुगाली ही नहीं करता रहा है।?

अभिव्यक्ति यदि सच्ची और खरी हो तो वह खतरे से खाली न होगी। पूँजीवादी व्यवस्था में अभिव्यक्ति की स्वतन्त्रता एक आकर्षक प्रचार मात्र है। मुक्तिबोध इस व्यवस्था की विसंगतियों से सुपरिचित है। उन्होंने अभिव्यक्ति के खतरे उठाने की बात अधेरे में कविता में की है। वहाँ वे खुलकर बाहर आते हैं-कविता में कहने की आदत नहीं/पर कह दूँ/वर्तमान समाज में

चल नहीं सकता/पूँजी से जुड़ा हृदय बदल नहीं सकता/अधरे में एक सकल्प धर्मिता है—

अब अभिव्यक्ति के सारे खतरे उठाने ही होंगे

तोड़ने ही होंगे मठ और गढ़ सब

अधरे में एक पूरी क्रान्ति प्रक्रिया घटित होती है। वहाँ आत्म-सघर्ष सगत-निष्कर्ष पा लेता है। जबकि ब्रह्मराक्षस प्रशस्त ज्ञान काड की लोक-विमुखता का ज्वलन्त दस्तावेज है। यहाँ बिम्बो और प्रतीकों में बौद्धिक विश्व के त्रिशकुपने उसके अन्तर्विरोधो का आख्यान है। वह किन्हीं अशो में आत्मपरक भी है परन्तु कुल मिलाकर गहन चिन्तन और उदात्त की उपलब्धि के लिये आतुर होने के कारण 'ब्रह्मराक्षस' एक सघन शिल्प सरचना की महत्वपूर्ण प्रबन्ध कविता है। इसमें प्रवाहपूर्ण भाषा सरचना, लयबद्ध पद-विन्यास, स्वरो का आरोह-अवरोह कवि के विचार सघर्ष की तीव्रता को ही प्रतिरूपित करते हैं।

साराश यह है कि ब्रह्मराक्षस एक सश्लिष्ट सरचना है। इसमें प्रचीन और नवीन परम्परा और आधुनिकता के द्वन्द्व पर भी विचार हुआ है। अपने समय में विरोधी विचारधाराओं से मार्क्सवाद की टकराहट की अनुगूँजे भी इसमें सुनी जा सकती हैं। आचार्य हजारी प्रसाद द्विवेदी का रैक्व (अनामदास का पोथा) शास्त्रज्ञान की उपलब्धि करता है लेकिन उसके ज्ञान के वास्तविक परीक्षण के लिये गुरु उसे लोक में जाने की प्रेरणा देते हैं। शास्त्रज्ञान अकर्मण्य काव्य-शास्त्र विनोद की वस्तु नहीं है, वह दुनिया को बेहतर बनाने का सकल्प बने, ज्ञानात्मक सवेदना हो या निवेदनात्मक ज्ञान-व्यक्तित्व को निष्क्रिय बनाने का साधन नहीं, मनुष्य के सपनों को साकार करने वाले प्रयास में ही सार्थकता पाता है। यही 'ब्रह्मराक्षस' का ध्वनयर्थ है।

“भूल—गलती” विशेषता”

इस प्रकार की कविताओं में आत्मचेतन की खोज और व्यक्तित्व के परिष्कार का प्रयत्न दीख पड़ता है, उनमें ही कवि सामाजिक सन्दर्भों की भूमिका पर भी खड़ा दिखलायी देता है। वह भौतिक परिवेश से सघर्ष भी करता है और उसी से अपनी लिए जीवनी शक्ति भी प्राप्त करता है। भूल/गलती कविता में कवि अवसरवादी और गलत व्यवस्था पर तीखा प्रहार करता हुआ, उससे सघर्ष करता हुआ आस्थावान व्यक्तित्व लेकर आता है। इस कविता में भूल—गलती शहशाह की तरह दिल के आसन पर बैठी है और उसके समक्ष ईमान कैद करके लाया गया है। दरबार में एक भी ऐसा नहीं जो ईमान का पक्ष ले सके। सभी अवसरवादी, वर्थी और सुविधा भोगी हैं, भूल—गलती के जरखरीद गुलाम हैं। यहाँ इस कथ्य की व्यजना में आत्म चेतन की खोज भी है, व्यक्ति का परिशोधन भी है और सामाजिक विसंगतियों पर तीखा प्रहार वार भी।

यो मुक्तिबोध की कविताओं में वर्तमान परिवेश में व्याप्त अभाव, तनाव, घुटन, षडयंत्र स्वार्थ, उच्छृंखल वृत्तियाँ, हिसात्मक स्थितियाँ अचानक सिर पड़ी परेशानियाँ और कितनी ही मृत्युमुखी स्थितियों का अकन है। इनमें जीवन का वैविध्य भी है और विरोध जनित स्वर भी है तो अधेरी व अभिषापित—तापित जिन्दगी और त्रासद स्थितियों से उबरकर प्रकाशोन्मुख आस्था भी है। जहाँ विरोध है वहाँ कोई लाग—लपेट नहीं है। भूल—गलती जैसी कविता के सृजन के दौरान कवि वातावरण के प्रति प्रायः सजग रहा है और विचित्रता यह है कि यह वातावरण डरावना और घिनौना अधिक है। इसे पढ़कर मन को शान्ति कम, पैरो को काटती—तपाती आग ज्यादा महसूस होती है। लगता है जिन्दगी की जड़ों में कोई लग गयी है, उसे हटाकर ही आदमी अपनी असलियत के प्रति सचेत हो सकता है। मुक्तिबोध की भूल—गलती जैसी कविताओं में आये त्रासद और दहसत भरे परिवेश को देखकर ऊपर से तो यह लगता है कि कवि जटिल है, आतंकित कर रहा है। भटक रहा है तिलस्मी वातावरण में, पर भीतर से देखे तो यह सन्दर्भ

और तत्सम्बन्धी प्रतीक अपना अर्थ खोलने लगते हैं। वस्तुतः कवि इन विभीषिकाओं से मानवता को मुक्त करना चाहता है। जो उसे छल रही है, भीतर ही भीतर काट रही है इसके लिए वह पहले तो आदमी को सजग करता है, परिचित कराता है उस परिवेश से जिसमें वह घिर गया है।

‘मृत्यु और कवि’

‘मृत्यु और कवि’ कविता मुक्तिबोध के प्रारम्भिक दिनों की कविता है। इससे मुक्तिबोध के चरम विकास और काव्य सौष्ठव को समझने की शक्ति मिलती है। कवि कहीं से प्रारम्भ कर रहा है। यह काल है जब मुक्तिबोध गया प्रसाद शुक्ल ‘सनेही’ से प्रभावित थे। शिल्प और कथा और कथा दोनों ही दृष्टियों से।

यहाँ किसी व्यक्ति के मृत्यु का चित्रण है। प्रकृति गहन अन्धकारमय होकर मृत्यु का भयावह वातावरण प्रस्तुत कर रही है। रात घनी है चुप्पी छायी हुयी है। लोग सो रहे हैं। आकाश शान्त है। नदी ध्वनि के साथ बह रही है। मृत्यु की बेला आ पहुँची है।

मृत्यु का काव्य ‘निराला’ में भी मिलता है। शोक गीतों के रूप में, निराला की सरोज स्मृति, या ‘मरा हूँ हजार’ शरण तब चरा पाई शरण।

यह घर ‘रहने भर के लिए बहुत छोटा है’ अर्थात् हमारी व्याप्ति बहुत कम रह गई है। दीपक का प्रकाश है वह भी बहुत धीमा। बदलू बेहोश है। पिता अधमरा है। माँ दुखी है धडकन से रहित है, प्रकृति पानी बरसा रहा है। इसे ही देखकर क्षणिक जीवन नाशवानता का बोध होता है।

निराशा पर आशा विजय प्राप्त करती है। कवि को सम्बोधित कर मुक्तिबोध कहते हैं। इस समय भावुक होकर मत घबराओं। हे निर्मल पुरुष! इस भयानक काल में तुम स्थिर रहो, आजाद रहो। यह कष्ट महान पूजा है। अपने अन्तर मन के प्रकाश को जागृत करो। जीवन गहन है, मृत्यु अधिक विस्तृत है।

जीवन नाशवान है। नाश होना ही इसकी गति है। यही विकास का क्रम है। यदि मनुष्य अत्यंत दीर्घजीवी होता तो भी वह दुखी ही रहता। अमर होना सुख का लक्षण नहीं है। उत्पत्ति, प्रलय और नाश यह प्रकृति का नियम है। अतः सब नश्वर है, नाशवान है इसलिए यह प्रेममय व्यवहार जगत का रहता है। इस क्षणिक जीवन को पूरी रचनात्मक के साथ जीकर सुन्दरता को प्राप्त करो। जीवन सत्य-शिव-सुन्दर का गीत कवि को लिखना चाहिए जो सभी मनुष्यों के कंठ में शिव रहा है। इस इसर्जनशीलता में जीवन सार्थक हो उठेगा।

“मैं उनका ही होता”

इस कविता में मुक्ति के बोध में द्वन्द्वात्मक दृष्टि से अपनी समृद्धि का और साथ ही साथ मनुष्यता की वृद्धि का वर्णन किया है। इनके अनुसार रूप और कथा की एकता जिनके माध्यम से मिलती है कवि वस्तुतः उसी को समर्पित होता है। जो मर्यादा स्थिर करते हैं या समाज में सन्तुलन को बनाये रखने का सामाजिक मूल्य और नियम बनाते हैं। वे मर्यादाएं और नियम बनाने और स्थिर करने वाले सत्कारो और पारिवारिक सत्स्कृति के माध्यम से भावनाओं और विचारों से जुड़े हुये होते हैं। वस्तुतः शब्द अर्थात् आकार-प्रकार मेरे अपने होते हैं। लेकिन मूल प्रेरणाशक्ति और उन महान पुरुषों या प्रेरणा प्रदान करने वाले व्यक्तित्वों के होते हैं। लेकिन रास्ता जिस पर मुझे चलना है उसका चुनाव मैं करता हूँ और चलने वाला भी मैं ही होता हूँ शुरुआत और अन्त भी मेरी ही होती है। लेकिन यह सब जो कुछ घटित होता है उनकी इच्छा से होता है। अर्थात् हर मार्ग पर चलने वाले की दूसरे के भावों के अनुसार ही अपने भावों के अनुसार क्रियाशील होना चाहिए नहीं तो कोई प्रयोग की वस्तु बनकर रह जायेगा। यद्यपि इस प्रकार से जो मेरा अन्त चाहते हैं। उनके इस ओछेपन से थोड़े बहुत संकेतों को सहता हुआ भी अन्त में उनसे बड़ा ही हो जाता हूँ और उनके छिछलेपन के कारण जो वेदना और कष्ट मुझको मिलता है उससे मेरे भीतर गहराई उत्पन्न होती है।

“बेचैन झील”

इस कविता में कवि अपने भीतर की बेचैनी और सामाजिक जीवन के प्रति अपनी जिम्मेदारी को बेचैन झील के प्रतीक से व्यक्त कर रहा है। वस्तुतः इस प्रतीक के द्वारा वह यह कहना चाहता है कि पूरे देश में या समाज में जो एक प्रकार की व्याकुलता है या एक प्रकार की प्यास है वह इस प्रकार या तो मुझे ही अथवा इस झील के पानी की तरह दमकती हुई जिसमें वस्तुतः पानी सूख गया है केवल पानी का भ्रम बना हुआ है मालुम पड़े। जिसमें देखने पर एक सफेद बेचैनी दिखाई देती है केवल इन्कार या सूनापन ही प्राप्त होगा। इस लिए कवि अपने मन को उद्वेलित झील की तरह से खोज और प्यास अर्थात् जिज्ञासु कहता है।

-
- 1 कलम—मार्क्स विशेषांक अप्रैल 1984
 - 2 मुक्तिबोध
 - 3 मुक्तिबोध रचनावली—2, पृ० 26, 27
 - 4 मुक्तिबोध — ‘चाद का मुँह टेढ़ा है’ पृ०
 - 5 मुक्तिबोध
 - 6 मुक्तिबोध रचनावली—चार, पृ० 99
 - 7 वही
 - 8 निराला
 - 9 चाँद का मुँह देढ़ा है, पृष्ठ 254
 - 10 चाँद का मुँह देढ़ा है, पृष्ठ 228
 - 11 चाँद का मुँह देढ़ा है, पृष्ठ 230
 - 12 चाँद का मुँह देढ़ा है, पृष्ठ 233
 - 13 चाँद का मुँह देढ़ा है, पृष्ठ 242
 - 14 वही, पृ० 247
 - 15 वही, पृ० 247
 - 16 चाँद का मुँह देढ़ा है, पृष्ठ 299
 - 17 चाँद का मुँह देढ़ा है, पृष्ठ 266
 - 18 चाँद का मुँह देढ़ा है, पृष्ठ 270
 - 19 वही,
 - 20 चाँद का मुँह देढ़ा है, शमशेर बहादुर सिंह, पृ० 28
 - 21 मुक्तिबोध की सार्थकता, श्रीकांत, आलोचना—6
 - 22 कविता के नये प्रतिमान, नामवर सिंह, पृ० 235—236
 - 23 मुक्तिबोध का आत्म सघर्ष और उनकी कविता—2, रामविलास शर्मा, धर्मयुग, 28 दिसम्बर, 1969
 - 24 वही,
 - 25 चाँद का मुँह देढ़ा है, पृष्ठ 300
 - 26 वही, पृ० 261
 - 27 चाँद का मुँह देढ़ा है, पृष्ठ 263
 - 28 चाँद का मुँह टेढ़ा है, पृष्ठ 263
 - 29 कल्पना, नवम्बर 1964
 - 30 मुक्तिबोध का आत्म सघर्ष और उनकी कविता—2, रामविलास शर्मा, धर्मयुग, 28 दिसम्बर, 1969

-
- 31 मुक्तिबोध का आत्म सघर्ष और उनकी कविता-2, रामविलास शर्मा, धर्मयुग,
28 दिसम्बर, 1969
- 32 चौद का मुँह टेढ़ा है, पृष्ठ 263
- 33 चौद का मुँह टेढ़ा है, पृष्ठ 265
- 34 वही, पृष्ठ 265
- 35 कविता के नये प्रतिमान, नामवर सिंह,
- 36 चौद का मुँह टेढ़ा है, पृष्ठ 268
- 37 वही, पृष्ठ 269
- 38 चौद का मुँह टेढ़ा है, पृष्ठ 270
- 39 वही, पृष्ठ 272
- 40 चौद का मुँह टेढ़ा है, पृष्ठ 265
- 41 वही, पृष्ठ 274
- 42 सर्वनाम भगवान सिंह, फरवरी 1973
- 43 वही, पृष्ठ 274
- 44 चौद का मुँह टेढ़ा है, पृष्ठ 275
- 45 चौद का मुँह टेढ़ा है, पृष्ठ 275
- 46 वही, पृष्ठ 276
- 47 चौद का मुँह टेढ़ा है, पृष्ठ 276
- 48 मुक्तिबोध का आत्म सघर्ष और उनकी कविता-2, रामविलास शर्मा, धर्मयुग, 28 दिसम्बर,
1969
- 49 वही,
- 50 चौद का मुँह टेढ़ा है, पृष्ठ 280
- 51 The Concept of archetype, which is an indispensable correlate of the
idea of the collective unconscious, indicates the existence of definite
forms in the psyche which seem to be present always and every where
The concept of the Collective Unconscious, The Collective work of
C.G Junge 9, part I, p 42.
- 52 चौद का मुँह टेढ़ा है, पृष्ठ 282
- 53 The collective unconscious is a part of the psyche which can be
negatively distinguished from a personal unconscious by the fact that it
does not, like the latter, owe its existence to personal experience and
consequently is not a personal acquisition, while the personal
unconscious is made up of content which have at one time been
conscious but which have disappeared from consciousness through
having been forgotten or repressed, the contents of the collective
unconscious have never been in consciousness, and therefore have
never been individually acquired, but owe their existence exclusively
to heredity Whereas the personal unconscious consists for the most
part of complexes, the content of the collective unconscious is made up
essentially of archetypes - The Collective Works of C G Junge, 9-
Pt.1, p. 42
- 54 आलोचना और आलोचना, इन्द्रनाथ मदान, पृष्ठ 148
- 55 मुक्तिबोध का आत्म सघर्ष और उनकी कविता-2, रामविलास शर्मा, धर्मयुग,
28 दिसम्बर, 1969
- 56 मुक्तिबोध की कविताओं को समझने की दशा में एक प्रयत्न, भगवानसिंह, सर्वनाम,
फरवरी, 1973
- 57 चौद का मुँह टेढ़ा है, पृष्ठ 286
- 58 वही, पृष्ठ 288
- 59 मुक्तिबोध का आत्म सघर्ष और उनकी कविता-2, रामविलास शर्मा, धर्मयुग,
28 दिसम्बर, 1969
- 60 चौद का मुँह टेढ़ा है, पृष्ठ 286

- 61 चौद का मुँह टेढा है, पृष्ठ 290
 62 चौद का मुँह टेढा है, पृष्ठ 290
 63 चौद का मुँह टेढा है, पृष्ठ 290
 64 नयी कविता का आत्मसंघर्ष तथा अन्य निबंध, मुक्तिबोध, पृ० 35
 65 चौद का मुँह टेढा है, पृष्ठ 291
 66 चौद का मुँह टेढा है, पृष्ठ 291
 67 चौद का मुँह टेढा है, पृष्ठ 292
 68 चौद का मुँह टेढा है, पृष्ठ 293
 69 चौद का मुँह टेढा है, पृष्ठ 294
 70 चौद का मुँह टेढा है, पृष्ठ 298
 71 कामायनी, पृ० 54
 72 चौद का मुँह टेढा है, पृष्ठ 290
 73 फिलहाल, अशोक वाजपेयी, पृ० 126
 74 चौद का मुँह टेढा है, पृष्ठ 300
 75 चौद का मुँह टेढा है, पृष्ठ 303
 76 आधुनिकता और हिन्दी साहित्य, इन्द्रनाथ मदान, पृ० 28
 77 आधुनिकता और हिन्दी साहित्य, इन्द्रनाथ मदान, पृ० 28
 78 चौद का मुँह टेढा है, पृष्ठ 303
 79 चौद का मुँह टेढा है, पृष्ठ 303
 80 दी कन्सेप्ट आफ मैन, पर्सपेक्टिव फाम लिटरेचर, बच्चन सिंह पृ० 9, इन्टीट्यूट स्टडी सेटर ,
 अक्टूबर 20-26, 75
 81 चौद का मुँह टेढा है, पृष्ठ 303
 82 फिलहाल, अशोक वाजपेयी, पृ० 123
 83 चौद का मुँह टेढा है, पृष्ठ 304
 84 मुक्तिबोध का आत्मसंघर्ष और उनका कविता, रामविलास शर्मा, धर्मयुग, 28 दिसम्बर, 1969
 85 चौद का मुँह टेढा है, पृष्ठ 305
 86 चौद का मुँह टेढा है, पृष्ठ 305
 87 चौद का मुँह टेढा है, पृष्ठ 306
 88 चौद का मुँह टेढा है, पृष्ठ 307
 89 कविता के नये प्रतिमान, नामवर सिंह, पृ० 237
 90 चौद का मुँह टेढा है, पृष्ठ 309
 91 चौद का मुँह टेढा है, पृष्ठ 309
 92 आलोचना, बच्चन सिंह, अप्रैल-जून 1973
 93 आलोचना, बच्चन सिंह, अप्रैल-जून 1973
 94 एक विलक्षण प्रतिभा, 'चाद का मुह टेढा, शमशेर बहादुर सिंह, पृ० 28
 95 मुक्तिबोध का आत्मसंघर्ष और उनकी कविता-2, रामविलास शर्मा, धर्मयुग 28 दिसम्बर 1969
 96 कविता के नये प्रतिमान, नामवर सिंह, पृ० 244
 97 मुक्तिबोध चाद का मुह टेढा, पृ० 23-40
 98 मुक्तिबोध चाद का मुह टेढा, पृ० 23-40
 99 मुक्तिबोध चाद का मुह टेढा, पृ० 50
 100 मुक्तिबोध चाद का मुह टेढा, पृ० 18
 101 श्री नेमिचन्द्र जैन भेटवार्ता, दिनांक 13 जनवरी, 88
 102 श्री नेमिचन्द्र जैन मुक्तिबोध रचनावली-1 (भूमिका), पृ० 14
 103 श्री नेमिचन्द्र जैन मुक्तिबोध रचनावली-1 (भूमिका), पृ० 298
 104 वही, पृ० 298
 105 वही, पृ० 298
 106 श्री नेमिचन्द्र जैन मुक्तिबोध रचनावली-1 (भूमिका), पृ० 298
 107 चंचल चौहान मुक्तिबोध, प्रतिबद्ध कला के प्रतीक, पृ० 66
 108 विष्णुचन्द शर्मा मुक्तिबोध की आत्मकथा, पृ० 447
 109 मोतीराम वर्मा लक्षित मुक्तिबोध, पृ० 211
 110 चंचल चौहान, मुक्तिबोध प्रतिबद्ध कला के प्रतीक, पृ० 70

उपसंहार

हिन्दी साहित्य जगत में हुए विविध आन्दोलनों और उन आन्दोलनों में स्वयं की सहभागिता को स्पष्टतः चित्रित करते हुए मुक्तिबोध बताते हैं कि— मैंने वस्तुतः तीन युग देखे हैं। छायावाद का पूर्ण प्रकाश मेरी आँखों के सामने हुआ, किन्तु मैं छायावादी नहीं हो सका। उसके विरुद्ध प्रतिक्रियाएँ ही हृदय में जमा होती गयीं। मैंने प्रगतिवाद का अभ्युत्थान देखा और भरसक कोशिश की उसका फैलाव हो, वह खूब फैला किन्तु मेरी कविता प्रगतिवादी ढाँचे को नहीं अपना सकी, यद्यपि कि आज भी प्रगतिवादी कविताएँ हमारे निम्न-मध्यवर्ग में बहुत लोकप्रिय हैं, मजे की बात यह है कि मैं नयी कविता भी उन्हें सुना जाता हूँ, बहुतों को वह पसन्द आती है।¹

मुक्तिबोध के इस प्रकार के कथन से स्पष्ट है कि उनको किसी घेरे में कैद नहीं किया जा सकता, उनको किसी 'वाद' की सीमा में आबद्ध करना उनकी व्यापक दृष्टि को सीमित करना होगा, क्योंकि उनकी काव्यचेतना के विविध आयाम हैं, पड़ाव हैं— उसे किसी घेरे में आबद्ध करना उनके साथ अन्याय करना होगा और वे हो भी नहीं सकते। इस सन्दर्भ में डॉ० नामवर सिंह का मत अवलोकनीय है— 'मुक्तिबोध उन कवियों में से हैं जिन्होंने सफलता का यह पद छोड़कर इस युग की उलझनों में जान-बूझकर अपने को डाला है। उनकी कविताओं का केन्द्रीय विषय है— 'आज के व्यक्तिमान का अन्तर्द्वन्द्व'। सामाजिक अन्तर्द्वन्द्व की जो छाया व्यक्ति के जागरूक मन के प्रति, बिम्बित हो रही है उसके मार्मिक चित्रण का प्रयास मुक्तिबोध ने बार-बार किया है। इस तरह मुक्तिबोध आत्म-विश्लेषण के माध्यम से इस युग के सामाजिक संघर्ष को समझना चाहते हैं। उनकी कविताओं में इसी आत्मसंघर्ष से छिटकी हुई चिनगारियों की चित्र-शृंखला मिलती है।' इस चित्र-शृंखला को ढूँढने के विषय में

मुक्तिबोध कहते हैं— 'लेखक की कुछ रचनाओं को देखकर नहीं उसकी सब रचनाओं को देखकर उसके तथाकथित जीवन—दर्शन की बात की जा सकती है उसकी कुछेक कविताओं को देखकर हम क्योंकि यह माल ले कि लेखक की जीवन—दृष्टि उसका जीवन—दर्शन, निराशा—मूलक है। 12 मैं अपने स्वयं के बारे में बताता हूँ कि मेरे जीवन में इस जगत में अबतक जो यात्रा की है वह प्रयोजनहीन नहीं है। मेने अपने अनुसार कुछ हद तक परिस्थिति को बनाया और बिगाड़ा है इस जीवन—यात्रा में आभ्यान्तर की एक पुकार रही है। नवयौवनावस्था के पूर्व से ही, मेरे प्रयोजन प्राप्त और विकसित होते गये और उन्हीं के अनुसार मैंने अपनी भावधारा विकसित की। यह भावधारा अन्तर्निहित है। 13

यहाँ यह सही है कि मेरी जैसी अन्तरात्मा वाले लोग मुझे धिक्कार भी सकते हैं। मेरे ही शिविर में मेरी हत्या हो सकती है, वास्तविक तिरस्कार हो सकता है, हुआ है, होता रहा है, होता रहेगा— सम्भवतः। दारा और औरगजेब की यह जोड़ी आपको हर जगह मिलेगी, अमरीका, रूस, साम्यवादी जगत, पूँजीवादी—साम्राज्यवादी दुनिया और भारत में भी मिलती है। . दारा की हत्या की सम्भावना हमेशा रही है, हमेशा रहेगी। द्वन्द्वात्मक स्थिति की गत्यात्मकता व्यक्ति—रक्षा नहीं करती, प्रवृत्ति रक्षा सम्पन्न करती है। इसीलिए दारा का जन्म बार—बार होगा और वह अपना प्रभाव फैलाने के बाद बार—बार मारा जायेगा। 14

फिर भी यह स्थिति आने तक मैं इन्तजार करता हूँ और इन्तजार करने में विश्वास रखता हूँ। यह इन्तजार आलसियों का या भाग्य—वादियों का इन्तजार नहीं है। प्रतीक्षा के इस काल में मनन चलता है, अपनी ही जीवनात्मक भावुक तथा वैदिक स्थितियों का यह मनन विभिन्न आत्म—संशोधनों को ले आता है।' प्रश्न यह उठता है कि मुक्तिबोध के इस चिरप्रतीक्षा का राज क्या है? और उत्तर मिलता है— 'यह प्रतीक्षा इस बात

भारत-भूमि में ही ऐसे ही लोग हैं जिनके सामने ठीक वे ही प्रश्न हैं जो मेरे सामने हैं। उनकी भी प्रवृत्ति ठीक वही है जो मेरी है और उन्होंने अवश्य ही इन प्रश्नों पर सोचा होगा, शायद मुझसे ज्यादा सोचा होगा— अधिक व्यापक होगा उनका सोच-विचार। सम्भव है, हा सम्भव है। इसलिए आज नहीं तो कल, जो दृष्टि सामान्यतः गृहीत है उसके सशोधन होंगे। सशोधन अवश्यभावी है। वे एक ऐतिहासिक प्रक्रिया के अंग हैं इसलिए मैं ऐतिहासिक प्रक्रिया के ज्ञान के क्षेत्र में भी, दृष्टि-विकास के क्षेत्र में भी अनवरत क्रिया पर विश्वास करता हूँ।⁵ लेकिन यह जो मेरा वातावरण है मेरा परिवेश है, मुझे साहित्यिक कार्यों के लिए कोई प्रोत्साहन नहीं देता। इसके विपरीत वह मुझे परावृत्त करता है। यह हो सकता है कि मेरी कविताएँ कोई न पढ़े वे रद्दी की टोकरी में जला दी जाय, फिर भी मैं लिखता हूँ, दीर्घकविताएँ लिखता हूँ। एक-एक कविता छह-छह महीना चलती है। सब कार्य उसके (सम्भवतः लेखन) अधीन कर देता हूँ।⁶ उन्हें विश्वास है कि मेरी जैसी अन्तरात्मा वालों की, मेरी जैसी प्रवृत्तिवालों की एक दीर्घ परम्परा है। वह परम्परा प्रक्रिया मेरे प्यारे देश में ही नहीं अनगिनत देशों में है मैं उस परम्परा-क्रिया का अंग हूँ और अपनी उसी परम्परा को ढूँढता फिरता हूँ⁷ और विश्वास करता हूँ कि कोई समान-धर्मा पुरुष जरूर उन्हें पढ़ेगा, आज नहीं मेरी मृत्यु के बाद सही। उसे अच्छी नहीं लगेगी, वह आलोचना करेगा किन्तु उसके कुछ हिस्से अवश्य पसन्द आयेगे, तो वह समान-धर्मा के इन्तजार में— या यूँ कहिए कि आशा में— मेरे इस कमरे में कवि-मर्म चल रहा है।” और “जिस तरह की काव्यधारा चली या जैसी शैली चली उसका प्रभाव मुझ पर पड़ा. . सामाजिक सम्वेदन का प्रभावी शैली पर पड़ता है, आधुनिक क्रिया-प्रक्रिया में लेखक पर-कवि पर भी होती है।⁸

“मैं कवि के साथ ही आलोचक भी हूँ, और जो कवि आलोचक भी होती है उसकी ऐसी की तैसी हो जाती है। साधारणतौर पर मेरे मन में यदि किसी बात की प्रतिक्रिया होती है तो क्षण दो क्षण के लिए (नहीं) होती

बल्कि वह परिस्थिति काफी देर तक बनी रहती है इसके साथ एक विशेष प्रकार का परिवेश बना रहता है। 9 मेरे अन्दर कुछ कमजोरियाँ भी हैं, कभी-कभी लगता है, यह कमजोरी नहीं है। वस्तुतः मैं बिना चित्र प्रस्तुत किये, लिखता नहीं। यदि लगता है कि मेरा चित्र यथार्थ नहीं है तो नहीं लिखता। 10

मेरी बहुत सी कविताये मुझे अधूरी लगती हैं और ढूँढता हूँ तो लगता है कोई बात और भी जो इसमें नहीं है। 11 पुनः लिखने पर सारी सुबुद्ध भावनाये जाग्रत हो जाती हैं। जब कभी भूल जाता हूँ तो कविता अधूरी रह जाती है उसी तरह जब कोई अधूरी कविता छ-महीने साल भर में उठाता हूँ तो सूत्र मिल जाता है और पूरा स्ट्रक्चर बन जाता है। कविता के पूर्ण हो जाने पर पूर्ण शान्ति मिलती है। लेकिन जब तक यह विश्वास नहीं हो जाता कि जो कुछ मुझे कहना था वह कविता में कह सका हूँ तब तक शान्ति नहीं मिलती। 12 लेकिन 'दुःख इस बात का है कि मैं अंग्रेजी को छोड़ दूसरी विदेशी भाषा नहीं जानता और हिन्दी तथा मराठी को छोड़ अन्य कोई भारतीय भाषा नहीं जानता। अकिंचन इतना हूँ कि मैं हिन्दी की किताबें भी नहीं खरीद सकता और लिखने के कागज जब ज्यादा खर्च हो जाते हैं तब सोचता हूँ कि कितना फिजूलखर्ची है। ऐसी स्थिति में मैं क्या अपनी परंपरा ढूँढ़ूँगा? 13 फिर भी हम जैसे साहित्यकार जो पीड़ित मध्यवर्गीय श्रेणी से आये हैं वे अपना विकल्प सामाजिक-प्रगति और मानव-मुक्ति ही चुनते हैं और इस पक्ष में हम कलाकार के मानव-व्यक्तित्व का हनन, सौन्दर्य की उपेक्षा व्यक्ति की अवहेलना नहीं दिखाई देती क्योंकि उसी राह पर हमें सौन्दर्य का साक्षात्कार होता है।

इस तरह दिशा और उस ओर जाता हुआ पथ-दोनों सही हैं। दिशा हमेशा आगे ही रहेगी, साथ-साथ नहीं चलेगी। हाँ, उसकी संवेदनाएँ साथ-साथ चलेगी किन्तु क्षितिज हमेशा आगे ही रहेगा। उसी प्रकार अन्तरात्मा के आग्रह-और अनुरोध हमेशा आगे-आगे ही रहेंगे और लेखक

उसका अनुगमन करेगा और उसका अनुगमन करते हुए भी यह सोचता रहेगा कि उसने अपने-आग्रह लक्ष्यो को उपलब्ध नहीं किया। वह इस चिन्तन से दुःखी भी होगा, दुःख भी प्रकट करता रहेगा। इस प्रकार लक्ष्य और उपलब्धि के बीच जो फासला है, आतुर मन के लिए बराबर बना रहता है क्योंकि लक्ष्य स्वयं गतिमान है, मनुष्य की अपनी गति ही के कारण। 14

यह विचारणीय प्रश्न है कि आज जब इन्सानियत तबाह हो रही है और कु तबके उसकी कीमत पर लखपती बनने की कोशिश कर रहे हैं, तब गरीब व मध्यमवर्ग के एक लेखक को “भारतीय-संस्कृति” का लुभावना नारा देकर उसे उन लोगों से हटाया जा रहा है जो उसके अपने हैं। यानी जो उसी की तरह तबाह हैं और जिनकी हालत उससे भी बदतर है, जो अपनी जिन्दगी में तकाजो के आधार पर सामाजिक, आर्थिक और राजनैतिक लड़ाइयाँ लड़ रहे हैं, जहाँ भूखी जनता को अनुशासित रखने की, भारतीय संस्कृति के अनुसरण की दिन-रात नसीहत दी जाती है और दूसरी ओर बड़े मजे में अपने सगे सम्बन्धियों को शोषण का मजा लेने दिया जाता हो, वहाँ भारतीय संस्कृति के नाम पर एक बहुत बड़ा फ्रॉड चला करता है। 15

इसलिए इन मानसिक रोगियों की चिकित्सा की सबसे बड़ी आवश्यकता है। जिस प्रकार एक नेता न केवल जनता को नेतृत्व प्रदान करता है वरन् वह उससे सीख और नसीहत भी ग्रहण करता है उसी प्रकार नए लेखक का सबसे बड़ा शिक्षक, सबसे बड़ा गुरु, और सबसे बड़ा वैज्ञानिक स्वयं जन-जीवन और उसके दृश्य है। कहना न होगा कि चूँकि लेखक इस जनजीवन का ही एक भाग, एक अंश है इसलिए वह इस जनजीवन के आदेशों का ही पालन करेगा। उसका खुदा और पैगंबर उसी जन-जीवन में बसता है और वही जन-जीवन उसका कुरान और मैक्सिज्म है। 16 इस तथ्य पर पहुँच कर यह स्पष्ट कर देना न्यायोचित होगा कि— यहाँ हम ऐसे ही लेखक की कल्पना कर रहे हैं। जो बड़ी तनखाह वाले उच्चवर्गीय साहित्यिकों के जमघट में अपनी साहित्यिक करामात का

डेमान्सट्रेशन देने की इच्छा नहीं रखता, रेडियो कवि नहीं बनना चाहता, जो साहित्य में केरियरिस्ट नहीं है यानी अपनी रचना के मूल्य के आधार पर समाज से कीमत मागता है न कि स्पेशल कॉन्ट्रैक्ट्स के जरिए मैन्यूवर करने का प्रकट-अप्रकट हिमायती है जो अपने साहित्य-कर्म के प्रति और उसके जन-जीवन सम्बन्धी मूल प्रेरणा-स्रोतों के प्रति अगाध रूप से गम्भीर और ईमानदार रहने की बेहद कोशिश करता है। 17

स्पष्ट है कि आज का साहित्यिक जितना गम्भीरता से अपने प्रत्येक प्रकार में उत्तरदायित्वों को सोचेगा और जीने के समस्त रूपों के अध्ययन में रुचि और सूक्ष्मता प्रकट करना उतना ही उसकी साहित्य-शक्ति तीव्र और प्रभावोत्पादक होगी। यदि वह अपने सब्जेक्ट मैटर के यथार्थ में गम्भीरता से प्रवेश करेगा तो न सही एक दिन में एक प्रयास में, (बल्कि) धीरे-धीरे कदम-कदम व पुराने जड़ीभूत परतों को तोड़कर अपने नये साहित्य-संस्कारों को जन्म देगा और वह हौले-हौले उसका विकास करता हुआ आगे बढ़ता चला जायेगा। प्रयास के प्रथम चरण की दुरुहता, उलझी अभिव्यक्ति शैली तथा भावों का सामान्यस्तर लेखक के स्वयं के अनुभवों के सहारे निखर कर हीरे और मोतियों की चमक हुई भावच्छवियों और शब्द-मालिकाओं का गजानन माधव मुक्तिबोध अपने अर्थों में हिन्दी काव्य के इतिहास में अद्वितीय कवि है। उन्हें किसी परम्परागत विशेषण से नहीं आंका जा सकता। जीवन-भर उपेक्षित रहने के बाद मृत्यु के समय सहसा वे अखिलभारतीय बन गये और उनके जीवन और काव्य की ओर सभी का ध्यान आकर्षित हुआ। प्रारम्भिक उदासीनता, परिवर्तन और उत्साहातिरेक ने उनके काव्य के सन्तुलन मूल्यांकन में बाधा की उपस्थिति की है। उनके काव्य के मूल्यांकन के सम्बन्ध में एक दूसरी कठिनाई है, उनके व्यक्तित्व और जीवन के सम्बन्ध में दूसरी जानकारी। उनका काव्य उनके जीवन और व्यक्तित्व से अभिन्न भाव से जुड़ा हुआ है। "किसी और कवि की कविताएँ उसका इतिहास नहीं, मुक्तिबोध की कविताएँ अवश्य उनका इतिहास हैं।" 18

मुक्तिबोध का काव्य विभिन्न प्रभावो को लेकर चला है। उन्होने आशका व्यक्त की थी कि वे अपनी "अनेकानेक दार्शनिक चिन्ताओ को सामजस्य दे सकेंगे या नहीं।" उनके काव्य मे इस शका का कोई निश्चित सामजस्य पूर्ण समाधान नहीं मिलता। यही कारण है कि उनकी कुछ कविताएँ मार्क्सवादी जीवन-दर्शन से प्रभावित है तो कुछ अस्तित्ववादी जीवन-दर्शन से।

मुक्तिबोध की एक अत्यन्त उल्लेखनीय विशेषता है, परम्परा से सम्पूर्ण विद्रोह। जिन छायावादोत्तर कवियों को नया कवि कहा जाता है तथा जिनके काव्य मे गिरिजा कुमार माथुर 'अस्वीकृति की उन्मेष' देखता है, उनके काव्य मे भी परम्परा मे भी अस्वीकृति खण्डित और आंशिक ही है। 'अज्ञेय' गिरिजा कुमार माथुर, शमशेर बहादुर सिंह, धर्मवीर भारती जैसे कवि छायावाद की रूमानी संवेदना और भाषा से अपने आपको पूरी तरह मुक्त नहीं कर सके हैं। इन कवियों के आरम्भिक संस्कार तो छायावादी हैं ही, परवर्ती काव्य मे भी यदि संवेदना नहीं तो भाषा के स्तर पर तो निश्चय ही इनमे से कुछ मे छायावादी रुझान झलकिया मारते, दिखाई पड़ते हैं। छायावादोत्तर कविता मे मुक्तिबोध पहले ऐसे कवि हैं जो छायावादी संस्कारों से पूर्णतः मुक्त होकर अपनी काव्यसर्जना कर सके हैं, उनका काव्य-संवेदना और शिल्प के स्तर पर परम्परा और पूर्व संस्कारों के प्रति पूर्ण-विद्रोह की स्थिति प्राप्त कर सका है। अपने सहवर्ती कवियों की तुलना मे मुक्तिबोध का अनुभव-जगत अत्यन्त विस्तृत है और जीवन के यथार्थ से वे अत्यन्त गहन-भाव से सम्बद्ध हैं।

‘सब सच्चे लगते हैं/अजीब सी अकुलाहट दिल मे

उभरती है/मैं कुछ गहरे में उतरना चाहता हूँ/जाने क्या मिल जाये। 19

अनुभव की विशालता और जीवनगत समृद्धि की अतिशयता उनके काव्य को अत्यन्त उदात्त बनाती है। मुक्तिबोध लम्बी कविताओ के कवि हैं। लम्बी कविताओ मे उन्होने फैंटेसी शैली का आश्रय ग्रहण किया है। उनकी

फैन्टेसिया उनके अनुभवों की प्रतिसिद्धि होकर आती है। उनकी इस तरह की कविताओं में फैन्टेसियों की एक अबाध श्रृंखला मुक्तिबोध में अपनी फैन्टेसियों के कला के दूसरे क्षण से सम्बद्ध माना है अर्थात् उनका काव्य उनके अनुभवों का उद्घाटन मात्र ही नहीं रह जाता अपितु किसी रासायनिक प्रक्रिया से उन अनुभवों में रचनाकार का व्यक्तित्व, उसकी जीवन दृष्टि सब जुड़ जाती है। ये फैन्टेसिया आधुनिक जीवन की भयावहता को उसकी समस्त तदर्थता में चित्रित करती है। डॉ० नामवर सिंह ने "आधुनिक मानव की सबसे ज्वलन्त समस्या, 'अस्मिता की खोज' को इन कविताओं का मूल कथ्य माना है। अस्मिता की खोज आध्यात्मिक या रहस्यावादी नहीं है बल्कि 'गली सड़क की गतिविधि राजनीतिक परिस्थिति और अनेक मानव चरित्रों की आत्मा के इतिहास का परिवेश है।"—20 यह वास्तविक परिवेश की खोज से सम्बद्ध नहीं है, अभिव्यक्ति की खोज से भी सम्बद्ध है

‘किन्तु असन्तोष मुझको है गहरा/शब्दाभिव्यक्ति—अभाव का
सकेत/काव्य चमत्कार उतना ही रगीन/परन्तु, ठण्डा,/मरे
भी फूल है तेजस्त्रिय, पर2अतिशय शीतल/जब
अभिव्यक्ति के सारे खतरे उठाने ही होंगे।— 21

वस्तुतः किसी युग के साहित्य और कला के क्षेत्र के आलोचनात्मक सघर्ष को शुद्ध साहित्य की सीमा के भीतर रखने का प्रयत्न वे करते हैं जो साहित्य—संसार की पूर्ण स्वायत्तता में विश्वास करते हैं और साहित्य को सामाजिक सन्दर्भों से दूर रखना चाहते हैं। लेकिन जो यह मानते हैं कि "काव्य—साधना, अधिकतर, काव्य—रचना के क्षेत्र के बाहर होती है" (मुक्तिबोध) वे साहित्य और कला क्षेत्र के आलोचनात्मक सघर्ष को साहित्य के बाहर के व्यापक संस्कृति और विचारधारात्मक सघर्ष तक ले जाते हैं और साहित्य की आलोचना को अपने समय और समाज की आलोचना के रूप में विकसित करते हैं।

प्रेमचन्द, निराला और मुक्तिबोध जैसे रचनाकारों के साहित्य में संघर्ष और साधना की अग्निदीक्षा में सिद्ध खरेपन की चमक है। संघर्ष और साधना की यह कहानी अनेक दूसरे जनवादी लेखकों के जीवन और साहित्य की भी कहानी है दुनियादारी और समझदारी के सहारे सफलता के चक्करदार जीनों पर चढ़ते हुए सुख और सुविधा के कुतुबमीनार की सर्वोच्च सीढ़ी तक पहुँचे हुए लेखक में चाहे जितने सफल दिखाई दे, रचनाशीलता के स्तर पर वे असफल ही रहेंगे।

मुक्तिबोध ने उस समय लिखना आरम्भ किया था जब छायावाद का अवसान और प्रगतिवाद का उत्थान हो रहा था। छायावाद का काल भारतीय जनता के राजनीतिक, सामाजिक जागरण का काल था और इस जागरण की अभिव्यक्ति छायावाद की रचनाशीलता में हो रही है। प्रगतिवाद के दौर में भारतीय जनता की जागृति चेतना, संघर्षशील चेतना की अभिव्यक्ति हो रही है। मुक्तिबोध का साहित्य के चेतना के निर्माण में इन दोनों आन्दोलनों का योगदान है। सन् 1945 का भारतीय जनता के जीवन में महत्वपूर्ण स्थान है, मुक्तिबोध के जीवन में भी इस वर्ष का क्रान्तिकारी महत्व है। 1942 में ही मुक्तिबोध का मार्क्सवाद की ओर झुकाव हुआ। मुक्तिबोध में एक व्यवस्थित विश्व-दृष्टि अर्जित करने के लिए गहन आन्तरिक संघर्ष और तलाश के फलस्वरूप मार्क्सवादी दर्शन को अपनाया था।

मार्क्सवाद के रूप में मुक्तिबोध को एक वैज्ञानिक और ओजस्वी दृष्टिकोण प्राप्त हुआ, जिसके सहारे वे अपने समय के समाज और जीवन की वास्तविकताओं, समस्याओं और विचारधारात्मक संघर्ष को ही नहीं इतिहास और परम्परा को ठीक से समाज-व्यवस्था और सांस्कृतिक व्यवस्था की ऐतिहासिक स्थिति की पहचान करता है और पहचान बताता है, वह वर्तमान के विचारधारात्मक संघर्ष और भावी विकास के लिए परम्परा तथा इतिहास का पुनर्मूल्यांकन भी करता है। छायावाद के प्रति लगाव मुक्तिबोध के मन में बहुत गहरे और व्यापक रूप में 'आजीवन कायम' रहा। उनकी

आलोचना ओर रचना मे इस बात के प्रमाण आसानी से मिल सकते है। मुक्तिबोध ने प्रेमचन्द्र और छायावाद के काल के बारे मे लिखा है कि वह भारतीय समाज के क्रान्तिकारी आन्दोलन का काल था, प्रेमचन्द्र मे इस सामाजिक क्रान्ति सुसगत अभिव्यक्ति हुई है और छायावाद मे वह क्रान्ति व्यक्तिवाद के दायरे मे प्रकट हुई है। मुक्तिबोध के अनुसार यह व्यक्तिवाद एक वेदना के रूप मे सामाजिक गर्भितार्थों के लिए हुए था। छायावाद मे जो सामाजिक गर्भितार्थ थे उनसे मुक्तिबोध का लगाव था, प्रेम था और जो व्यक्तिवाद था उससे उनका अलगाव था, विरोध था कामायनी एक पुनर्विचार मे उन बातों का विकास और विचार दिखाई देता है और आलोचना पद्धति अधिक सुव्यवस्थित दिखाई देती है। स्वाधीनता के बाद की हिन्दी कविता के इतिहास मे प्रयोगवाद और नयी कविता के आधुनिकतावादियों ने या तो इतिहास और परम्परा से मुक्ति की घोषणा की, क्योंकि इतिहास और परम्परा का बोध उन्हें बोझ प्रतीत होता था या फिर अपनी कलावादी रचनादृष्टि और प्रतिक्रियावादी सामाजिक विचारधारा का औचित्य सिद्ध करने के लिए उन्होंने परम्परा और इतिहास का दुरुपयोग किया।

नयी कविता वाले बार-बार छायावाद की निन्दा करते थे जबकि नयी कविता की व्यक्तिवादी धारा मे छायावाद से अधिक रुमानियत, व्यक्तिवाद, रहस्यवाद यथार्थ से पलायन की प्रवृत्तियाँ थी, मुक्तिबोध ने कामायनी की आलोचना लिखकर नयी कविता की व्यक्तिवादी धारा के कवियों तथा आलोचकों द्वारा परम्परा के दुरुपयोग का विरोध किया। उन्होंने कामायनी मे व्यक्त सामाजिक यथार्थ और सामाजिक अभिप्रायों का विश्लेषण करते हुए इस धारणा का भी खण्डन किया कि छायावाद के अपने समय के सामाजिक यथार्थ से कोई सम्बन्ध नहीं था। मुक्तिबोध का उद्देश्य एक ओर सामन्ती और बुर्जुआ (रसवादी और मनोवैज्ञानिक) आलोचना-दृष्टियों का खण्डन करना था, जो कामायनी की आड मे नयी प्रगतिशील शक्तियों का विरोध कर रही थी, और दूसरी ओर कामायनी के रहस्यवादी की आड मे नयी

प्रगतिशील शक्तियों का विरोध कर रही थी, और दूसरी ओर कामायनी के रहस्यवादी अर्थों का खण्डन करना था।

एक रचनाकार जब परम्परा का पुनर्मूल्यांकन करता है तो वह अतीत को केवल वर्तमान की ही आँख से नहीं देखता है, वह परम्परा के सन्दर्भ में आत्मविश्लेषण भी करता है, और तभी उसे अपने दायित्व का बोध भी होता है। परम्परा रचनाकार के समक्ष एक चुनौती बनकर भी उपस्थित होती है वह रचनाकार को आत्मविश्लेषण के लिए भी प्रेरित करती है। मुक्तिबोध ने छायावाद के अलावा प्रेमचन्द्र पर भी विचार किया है। वे प्रेमचन्द्र को 'उत्थानशील' भारतीय सामाजिक क्रान्ति के प्रथम और अन्तिम महान कलाकार मानते हैं और उनकी विशाल छाया में बैठकर आत्मविश्लेषण की प्रेरणा भी प्राप्त करते हैं।

मुक्तिबोध ने नयी कविता के काल की व्यक्तिवादी-कलावादी प्रवृत्तियों के प्रसार और प्रभाव के कारणों की खोज करते हुए उन ऐतिहासिक, सामाजिक शक्तियों और विचारात्मक श्रोतों की ओर सकेत किया है जिससे प्रगति विरोधी प्रवृत्तियों को प्रोत्साहन मिल रहा है। यह शक्तियाँ और ये स्रोत देशी ही नहीं, विदेशी भी थे। नयी कविता के काल में प्रचलित और प्रचारित प्रगति विरोधी कलावादी प्रवृत्तियों के सामाजिक, राजनीतिक सन्दर्भ और स्वर्गीय आधार का विश्लेषण करते हुए मुक्तिबोध ने लिखा है कि नयी कविता में दो वर्ग हैं— उच्चमध्यवर्ग और निम्नमध्यवर्ग। यह उच्च मध्यवर्ग स्वाधीनता के बाद अवसरवाद का खूब शिकार हुआ है, उसका एक ओर देशी शोषक-शासक-वर्ग से गहरा रिश्ता है तो दूसरी ओर उसने पश्चिमी साम्राज्यवाद की शीत युद्ध-कालीन विचारधारा को भी अपनाया है। इस उच्चमध्यवर्ग का उद्देश्य प्रगतिवादी साहित्य, संस्कृति और विचारधारा पर आक्रमण करना और प्रगति विरोधी काल-दर्शन, जीवन-दृष्टि और राजनीतिक-दृष्टि का प्रचार-प्रसार करना है। मुक्तिबोध ने लिखा है कि "स्वाधीनता प्राप्ति के उपरान्त भारत में एक ओर अवसरवाद की बाढ़ आगी।

शिक्षित मध्यवर्ग में भी जोरदार लहरे पैदा हुईं। साहित्यिक लोग भी उसके प्रवाह में बहे और खूब बहे इस भ्रष्टाचार, अवसरवाद और स्वार्थपरता की पार्श्वभूमि में नयी कविता के क्षेत्र में पुराने प्रगतिवाद पर जोरदार हमले किये गये और कुछ सिद्धान्तों की एक रूपरेखा प्रस्तुत की गयी। यह सिद्धान्त और उनके हमले वस्तुतः उस शीतयुद्ध के अंग थे, जिसकी प्रेरणा लंदन और वाशिंगटन से ली गयी थी। नयी कविता के आस-पास लिपटे हुए बहुत से साहित्यिक सिद्धान्तों में शीतयुद्ध की छाप है।”²²

हिन्दी के मार्क्सवादी आलोचकों में मुक्तिबोध ने सम्भवतः सबसे पहले सर्वाधिक जोरदार ढंग से नयी कविता के प्रतिक्रियावादी साहित्यिक दृष्टिकोण के पीछे सक्रिय शीतयुद्धकालीन साम्राज्यवादी विचारधारा के वास्तविक रूप का उद्घाटन किया। मुक्तिबोध ने अपने निबन्ध में लिखा है कि “एक कला-सिद्धान्त के पीछे एक विशेष जीवन-दृष्टि हुआ करती है। उस जीवन-दृष्टि के पीछे एक जीवन-दर्शन होता है और उस जीवन-दर्शन के पीछे आज के जमाने में एक राजनीतिक दृष्टि भी लगी रहती है।” मुक्तिबोध ने नयी कविता की व्यक्तिवादी-कलावादी धारा के साहित्य-सिद्धान्त पर विचार करते हुए ही यह बात लिखी है। इससे स्पष्ट है कि मुक्तिबोध के अनुसार नयी कविता की इस धारा ने प्रगतिशील साहित्य और विचारधारा के खिलाफ एक प्रगति-विरोधी राजनीतिक अभिप्राय भी था। मुक्तिबोध ने जीवनानुभूति और समानान्तरता की धारणा का खण्डन किया है और दोनों की एकता पर बल दिया है। उन्होंने सौन्दर्यानुभूति की व्याख्या करते हुए लिखा है कि ‘सौन्दर्यानुभव अब जीवन के सारे रूप का प्रगाढ़ मार्मिक अनुभव है। किन्तु यह तभी प्राप्त होता है जब मनुष्य अपने से परे जाने, अपने से ऊपर उठने, तटस्थ होने, निजबद्धता से मुक्त होने के साथ-साथ (और एक साथ) तन्मय होने का विलीन हो जाने का, मानवीय गुण और उस गुण का सामर्थ्य प्राप्त हो, तभी वह विशिष्ट की सामान्य में परिणति की मुक्ति आत्मीयता का आनन्द ले सकेगा।”³³

मुक्तिबोध ने सौन्दर्यानुभूति को केवल कलाकार की ही विशिष्टता न मानकर उसे मनुष्य का लक्षण कहा है। कलाकार के सौन्दर्यानुभूति की क्षमता उसकी मनुष्यता की क्षमता पर, उसके व्यापक जीवन—विवेक पर निर्भर है, क्योंकि सौन्दर्यानुभूति वास्तविक जीवन की मनुष्यता है। “नयी कविता की व्यक्तिवादी धारा की सौन्दर्यवादी दृष्टि अनुभूति के क्षण को महत्व देती थी। इस दृष्टि के अनुसार रचना का सम्बन्ध सौन्दर्यानुभूति से होता है और सौन्दर्यानुभूति केवल क्षण का ही हो सकता है इसलिए अनुभूति के क्षण की ही रचना में महत्व मिलना चाहिए। कलाकार और कला को वास्तविक जीवन प्रसंगों से काटकर क्षण की अनुभूति या अनुभूत क्षण तक सीमित रखने वाली यह मान्यता विशुद्ध कलाकार और विशुद्ध कला की वकालत करती है। मुक्तिबोध ने इन कलावादियों के सौन्दर्यवाद के अन्तर्गत क्षणवाद की आलोचना करते हुए लिखा है कि “यह सौन्दर्यवाद कलाकार को क्षणजीवी सौन्दर्यानुभूति के छोटे से मानसिक बिन्दुओं में ही उसे समेटकर, बाधकर रखना चाहता है ताकि वह अपने समस्त व्यक्तित्व और समस्त अन्तर जीवन की प्राणधाराओं को भूमिगत करने केवल ऊपरी सतह पर उछाले गये बिन्दुओं में अपने—आपको तृप्त मान ले और शेष को भूल जायें।”²⁴

मुक्तिबोध के लिए ज्ञान का अर्थ केवल वैज्ञानिक उपलब्धियों का बोध नहीं है, वरन् समाज की उत्थानशील और ह्रासशील शक्तियों का बोध भी करती है। समाज की ह्रासशील और उत्थानशील शक्तियों के बोध के लिए एक वैज्ञानिक विचारधारा की जरूरत होती है। इस तरह मुक्तिबोध प्रकारान्तर से रचनाओं के लिए वैज्ञानिक विचार धारा अर्जित करने की अनिवार्यता पर बल देते हैं। मुक्तिबोध कविता की रचना—प्रक्रिया को एक सांस्कृतिक प्रक्रिया मानते हैं और कहते हैं कि रचना में “जो सांस्कृतिक मूल्य परिलक्षित होते हैं, वे व्यक्ति की अपनी देन नहीं, समाज की या वर्ग की देन हैं, इसलिए कविता को आत्माभिव्यक्ति समझना गलत है। मुक्तिबोध ने

कविता को केवल आत्माभिव्यक्ति माने की धारणा का खण्डन करते हुए ही 'कला के तीन क्षण' के नाम से रचना-प्रक्रिया की तीन अवस्थाओं का विश्लेषण किया है।

मुक्तिबोध ने सौन्दर्य-प्रतीति के सन्दर्भ में सामाजिक दृष्टि की महत्ता स्थापित करते हुए लिखा है कि "जिस समाज में हम रहते हैं, उसके द्वारा प्रदत्त उत्सर्जित भाव, परम्परा तथा मूल्यों से विछिन्न होकर सृजन-प्रक्रिया के अंगभूत मूल्यों का अस्तित्व ही नहीं है। सौन्दर्य प्रतीति की डुग्गी पीटने वाले लोग सामाजिक दृष्टि को भले ही ऊपर से थोपी हुई चीज समझे, वह वस्तुतः यदि दृष्टि है तो कभी भी थोपी हुई नहीं रहती, वरन् हमारे अन्तर का एक निज तेजस्व आलोक बनकर सामने आती है। हम जिस समाज, संस्कृति, परम्परा, युग और ऐतिहासिक आवर्त में रह रहे हैं, उन सबका प्रभाव हमारे हृदय का संस्कार करता है।" 25

वास्तव में कविता को केवल आत्माभिव्यक्ति मानने और सामाजिक दृष्टि को सौन्दर्यप्रतीति का विरोधी समझने की धारणा व्यक्तिवादी सोच की उपज है। इस धारणा के मूल में व्यक्ति और समाज के आपसी विरोध को शाश्वत मानने वाली धारणा छिपी हुई है। वर्तमान पूँजीवादी युग में, अवसरवादी युग में, आत्मोन्नति कैसे की जाती है, पैसे कैसे कमाये जाते हैं इस जोड़-तोड़ की गणित को मुक्तिबोध जानते और समझते थे। लेकिन इस प्रकार की सौदेबाजी को अपने सम्मान के खिलाफ समझते थे, उनकी आत्मा ऐसा करने के लिए प्रेरित नहीं कर सकती थी। अपने सलाहकारों के बारे में उनका वक्तव्य निश्चित ही अवलोकनीय है लेखकीय कार्य के प्रति उनकी अनास्था इस आस्था से निष्पन्न होती है कि मनुष्य को अपनी आर्थिक और भौतिक उन्नति के लिए ही कार्य करना चाहिए, इसीलिए मुझे सलाह दी गई है कि मैं उपन्यास लिखूँ और दलितदूर मिटाऊँ और अब सुना है कि मुझे जल्दी ही एक कुन्जी लिखने का काम मिलेगा और मेरी आर्थिक कठिनाई तो कुछ हल ही हो जायेगी मेरा खयाल है कि सब लोग ऐसे नहीं

होते। उन्हीं में मैं अपने को गिनवाना चाहता हूँ। लेकिन यह एकदम सच है कि मैं अपनों की उपेक्षा का अपराधी हूँ।। 26

वे कहते हैं "अगर मैं उन्नति के उस जीने पर चढ़ने के लिए ठेलमठेल करने लगू तो शायद मैं भी सफल हो सकता हूँ। लेकिन ऐसी सफलता किस काम की, जिसे प्राप्त करने के लिए आदमी को आत्म-गौरव खोना पड़े, चतुरता के नाम पर बदमाशी करनी पड़े शालीनता के नाम पर बिल्कुल एकदम सफेद झूठी खुशामद करनी पड़े। जिन व्यक्तियों को आप क्षणभर टॉलरेट (सहन) नहीं कर सकते, उनके दरबार का सदस्य बनना पड़े।। 27 इसीलिए मेरे कई विचारक-मित्रों ने मुझे बुरा-भला कहा है। यह भी कहा है कि मैं निराशावादी हूँ, ह्यासग्रस्त हूँ, फ्रस्टेटेड हूँ, स्विजर पर्सनेलिटी (विभाजित व्यक्तिगत) वाला हूँ. न मालूम क्या-क्या! मेने अपने जीवन में बहुत सैद्धान्तिक गालिया खायी है।' 28

अतः मेरी उन लोगो से अपील है कि 'लोग न्याय-भावना से प्रेरित होकर भी बहुत अन्याय कर जाते हैं। इसलिए कि वे जिन्दगी के बहुतेरे तथ्य नहीं जानते उनके विशाल ज्ञान में विशालतर अज्ञान के सम्मिश्रण से उनकी न्याय-प्रेरित बुद्धि अहंकार युक्त होकर, भयानक अन्याय कर जाती है। अणु के केन्द्र में हाथ डालने से विनाशकारी शक्ति का बोध होता है किन्तु उसी अणु के जब विभिन्न पुंज बन जाते हैं। तक आपको वह विनाश-शक्ति नहीं मिलती। 29 'हर जमाना अपने-अपने ढंग के कामयाब लोग तैयार करता है। बहादुरी के जमाने में तलवारबाजी के जमाने में हम सरीखे आदमियों को कौन पूछता? वहा तो आबदार आदमियों की जरूरत थी। आज ऐसे लोग अपनी इज्जत लेकर अधरे में डूबे हुए हैं। आज के जमाने में ऐसे लोग कामयाब होने के लिए ही जिन्दा हैं। तो ऐसे जो नाकामयाब लोग हैं उनके मजहब अलग अलग हैं। कोई कलाकार के धर्म को निबाहता है, तो कोई राजनीति के उग्रतावाद का अग्रदूत है। असल में यह सब फ्रस्टेटेड इण्डिविजुअल्स वैफल्य व्यक्ति हैं।' 30 यह भी ध्यान देने योग्य बात है— 'बहुधा मनुष्य

अपने मानसिक स्वार्थों की दृष्टि से अन्यो में विसर्गितियों का आरोप कर लेता है। मनुष्य की मानसिक मनोवैज्ञानिक स्वार्थ, बुद्धि, ऊँचे आदर्शों को आगे करके उनके झण्डे के नीचे काम करती है। उनके मन्दिर में बैठ अपना शिकार करती है, अपना धन्धा करती है। इसीलिए वह अपनी पूर्ति के लिए सामंजस्य या सगति अथवा ऐसे ही किसी आदर्श की कल्पना को व्यक्ति पर यात्रिक रूप से लागू कर सकती है। 31 मुक्तिबोध कहते हैं ' इस रूप में हमारे बहुत से साथी इसी जिन्दगी में स्वर्ग देखना चाहते हैं और अपने बाल-बच्चों को स्वर्ग दिखाना चाहते हैं। 32 ऐसे घृणित कार्य केवल वे ही लोग कर सकते हैं। जो अपनी स्वार्थ-रक्षा के लिए सिर्फ किनारे पर रहकर, तटस्थ रहकर, अनगुथे और अनलिपटे रहने वाले हों। आज के जीवन-जगत की मूल समस्याओं से, ऐसी समस्याओं से जो वर्तमान वातावरण को घना-विषैला बना रही है, जो आज के जीवन को भी कठिन और विकृत बना रही है— उनसे उन प्रश्नों से, तटस्थ रहना, उनसे किनाराकशी करना बिल्कुल गलत बात है। इसीलिए एक विचित्र आकर्षण और सम्मोह मुझे अन्यो के चरित्र में हस्तक्षेप करने के लिए बाध्य करता है। तब मुझे यह परवाह नहीं होती कि तहों के अन्दर ही तहों में डक उठाये हुए मुझे बिच्छू मिलेगा या सोंप। मैं तो उस चरित्र व्यक्तित्व का अनुसन्धान करना चाहता हूँ और मैं बगैर आगा-पीछा देखे उस तिलिस्म में घुस पड़ता हूँ और आपसे सच कहता हूँ कि डंक मारने वाले वे बिच्छू होते ही नहीं पर आत्मरक्षात्मक प्रवृत्ति के एक यत्र मात्र होते हैं। जिन्हे जरा सा हिलाने-डुलाने से, पुचकारने से, काम बन जाता है' 33

मुक्तिबोध ने व्यक्ति के विरुद्ध समाज की धारणा का खण्डन करते हुए लिखा है कि "हमारा सामाजिक व्यक्तित्व ही हमारी आत्मा है। व्यक्ति और समाज का विरोध बौद्धिक विक्षेप है। इस विरोध का कोई अस्तित्व नहीं जहाँ व्यक्ति समाज का विरोध करता दिखाई देता है वहाँ, वस्तुतः समाज के भीतर ही एक सामाजिक प्रवृत्ति दूसरी सामाजिक प्रवृत्ति से टकराती है। वह

समाज का अन्तर्विरोध है न कि व्यक्ति के विरुद्ध समाज का, या समाज के विरुद्ध व्यक्ति का। व्यक्ति विरुद्ध समाज भी इस विचार शैली ने ही हमारे सामने कृत्रिम प्रश्न खड़े किये हैं।— जिनमें से एक है सौन्दर्य — प्रतीति के विरुद्ध सामाजिक दृष्टि।” 34

इस प्रकार हम देखते हैं कि नयी कविता के कलावादी, व्यक्तिवादी, विचारको द्वारा गढ़े गये कला और साहित्य सम्बन्धी सभी प्रश्न कृत्रिम और उत्तर झूठे हैं। मुक्तिबोध ने इन प्रश्नों और उत्तरों के भीतर छिपे सामाजिक दायरो, राजनीतिक अभिप्रायो और विचारधारात्मक प्रयोजन की असलियत को सामने लाकर अपने समय के विचारधारात्मक संघर्ष में महत्वपूर्ण योगदान किया है। मुक्तिबोध ने नयी कविता के व्यक्तिवादियों के व्यक्ति स्वातन्त्र्य के सिद्धसन्द मे के नैतिक—बोध को नाटकीय ढंग से अभिव्यक्त करते हैं। उनकी कविताओं में मनुष्य और ससार के सम्बन्ध में जो रहस्य और विस्मय है, उन्हीं में कविता की साहसपूर्ण दृढता और जादुई शक्ति सन्निहित है। नयी कविता के किसी भी कवि ने समकालीन भयानकता की गहराई को, उसके पूरे विस्तार के साथ, उनकी मार्मिक सच्चाईयों के साथ उस तरह से देखने का साहस नहीं किया जिस तरह से मुक्तिबोध ने उसे मध्य वर्ग की सुरक्षा भावना के साथ जोड़कर देखा। उनकी कविता की दुनिया, ऐसे चरित्रों, प्रतीकों, और बिम्बों की दुनिया है जिसमें समकालीन यथार्थ को उसकी पूर्ण भयावहता के साथ देखा जा सकता है।

मुक्तिबोध को यह मालूम है कि जनक्रान्ति में बौद्धिकों की भूमिका महत्वपूर्ण होती है। वे यह भी मानते हैं कि ज्ञान और क्रिया में सामंजस्य के बिना क्रान्ति असम्भव है। यह विचित्र विडम्बना है कि अपने समाज का बौद्धिक वर्ग विचारों से दिवालिया और पूँजीपतियों की क्रीतदास है, इस बोध के कारण ही उनकी कविताओं में एक तड़प, एक छटपटाहट और असाधारण आसामान्य तनाव आ गया है। समाज में हर सतर पर हो रहे शोषण और

अत्याचार को देखकर मुक्तिबोध का अन्तर्मन बेचैन है। अन्ततः उसका मानवीय-सामाजिक सन्दर्भ में रचनात्मक परिवर्तन के लिए क्रान्ति चाहता है।

मुक्तिबोध की कविता कहे और अनकहे रूप से— सकेतो, बिम्बो, और प्रतीको तथा मिथको के सहारे सैकड़ों रूप में, सैकड़ों सतर पर मनुष्य की दशा को उपस्थित करती है। उनकी कविता मात्र अभिव्यक्ति नहीं बल्कि मनुष्य के आत्मसहारे की भयानक और आक्रामक तस्वीर है। जिसमें समकालीन समाज के दुःख स्पष्ट को पूरे साहस के साथ उजागर करती है उसे वह न कम करके आकती है और न उसे सरलीकृत करती है। वे जर्जर मान्यताओं और रूढ़ियों के प्रति प्रखर आलोचनात्मक रूख अपनाते हैं इसलिए साहस उनकी कविता का केन्द्रीय तत्व है फिर भी उनकी कविता का स्वर करुणाप्लावित और मित्रता से भीगा है, अपने वर्ग के प्रति उनका दोस्ताना रूख है। मनुष्य और मनुष्यता के प्रति हो रहे षडयंत्रों के प्रति वे बहुत सजग हैं। जीवन में उन्होंने संघर्ष की महत्वपूर्ण भूमिका स्वीकार की, जिससे उनकी कविताओं में मनुष्य की मूल चारित्रिक प्रतिभा संघर्ष बनी। उन्हें विश्वास है कि क्रान्ति और संघर्ष के बाद मनुष्य की दशा सुधरेगी और नयी समाजव्यवस्था स्थापित होगी। इस तरह मानव भविष्य में उनकी अटूट आस्था का स्वर उनकी कविता का स्वर करुणाप्लावित और मित्रता से भीगा है, अपने वर्ग के प्रति उनका दोस्ताना रूख है। मनुष्य और मनुष्यता के प्रति हो रहे षडयंत्रों के प्रति वे बहुत सजग हैं। जीवन में उन्होंने संघर्ष की महत्वपूर्ण भूमिका स्वीकार की, जिससे उनकी कविताओं में मनुष्य की मूल चारित्रिक प्रतिभा संघर्ष बनी। उन्हें विश्वास है कि क्रान्ति और संघर्ष के बाद मनुष्य की दशा सुधरेगी और नयी समाजव्यवस्था स्थापित होगी। इस तरह मानव भविष्य में उनकी अटूट आस्था का स्वर उनकी कविता में प्रमुख रूप से उभरा है। वे निराशावादियों की तरह यह नहीं मानते कि या तो भविष्य है ही नहीं या जो है वह बहुत ही नैराश्यपूर्ण है। मुक्तिबोध की कविता में मनुष्य के उज्जल भविष्य की आस्था की चमक है इसमें कोई सन्देह नहीं।

सप्तम अध्याय

उपसहार

सन्दर्भ ग्रन्थ

1. वस्तु और रूप तीन-मुक्तिबोध रचनावली-पॉच-पेज-114
2. मुक्तिबोध रचनावली-पॉच-160
3. मुक्तिबोध रचनावली पॉच - 253
4. मुक्तिबोध रचनावली - पॉच - 253
5. मुक्तिबोध रचनावली - पॉच - 252
6. मुक्तिबोध रचनावली - पॉच - 113
7. मुक्तिबोध रचनावली - पॉच - 252
8. मुक्तिबोध रचनावली - पॉच - 272
9. मुक्तिबोध रचनावली - पॉच - 272
10. मुक्तिबोध रचनावली - पॉच - 273
11. मुक्तिबोध रचनावली - पॉच - 272
12. मुक्तिबोध रचनावली - पॉच - 272
13. मुक्तिबोध रचनावली - पॉच - 252
14. मुक्तिबोध रचनावली - पॉच - 258
15. मुक्तिबोध रचनावली - पॉच - 282
16. मुक्तिबोध रचनावली - पॉच - 285
17. मुक्तिबोध रचनावली - पॉच - 283
18. चॉद का मुँह टेढा है - प्रारम्भिक वक्तव्य - श्रीकान्त वर्मा-7
19. चॉद का मुँह टेढा है - मुक्तिबोध - 72
20. कविता के नये प्रतिमान - डॉ० नामवर सिंह - 253

- 21.चौद का मुँह टेढ़ा है— मुक्तिबोध — 305, 306
- 22.नयी कविता का आत्मसंघर्ष तथा अन्य निबन्ध — मुक्तिबोध — 37
- 23.नयी कविता का आत्मसंघर्ष तथा अन्य निबन्ध — मुक्तिबोध — 39, 40
- 24.नयी कविता का आत्मसंघर्ष तथा अन्य निबन्ध — मुक्तिबोध — 169
- 25.नयी कविता का आत्मसंघर्ष तथा अन्य निबन्ध — मुक्तिबोध — 57
- 26.मुक्तिबोध रचनावली चार — 153
- 27.मुक्तिबोध रचनावली चार — 65
- 28.मुक्तिबोध रचनावली चार — 96
- 29.मुक्तिबोध रचनावली चार — 97
- 30.मुक्तिबोध रचनावली चार — 147
- 31.मुक्तिबोध रचनावली चार — 62
- 32.मुक्तिबोध रचनावली चार — 100
- 33.मुक्तिबोध रचनावली चार — 66
- 34.नयी कविता का आत्मसंघर्ष तथा अन्य निबन्ध — मुक्तिबोध — 50
- 35.नयी कविता का आत्मसंघर्ष तथा अन्य निबन्ध — मुक्तिबोध — 179
- 36.नयी कविता का आत्मसंघर्ष तथा अन्य निबन्ध — मुक्तिबोध — 181
- 37.नये साहित्य का सौन्दर्यशास्त्र—मुक्तिबोध—100
- 38.नयी कविता का आत्मसंघर्ष तथा अन्य निबन्ध — मुक्तिबोध — 91
- 39.सम्पूर्ण उद्धरण—मेरी माँ ने मुझे प्रेमचन्द्र का भक्त बनाया—मुक्तिबोध
रचनावली—पाँच—428, 430
- 40.सम्पूर्ण उद्धरण—मेरी माँ ने मुझे प्रेमचन्द्र का भक्त बनाया—मुक्तिबोध
रचनावली—पाँच—428, 430
- 41.मुक्तिबोध रचनावली — चार — 105

- 42.मुक्तिबोध रचनावली — चार — 426
- 43.चौद का मुँह टेढा है—मुक्तिबोध—265
- 44.चौद का मुँह टेढा है—मुक्तिबोध—264
- 45.चौद का मुँह टेढा है — मुक्तिबोध — 265
- 46.भूरी—भूरी खाक धूल—मूक्तिबोध—196, 198
- 47.भूरी—भूरी खाक धूल—मूक्तिबोध—196ए 198
- 48.भूरी—भूरी खाक धूल—मूक्तिबोध—34
- 49.भूरी—भूरी खाक धूल—मूक्तिबोध—138
- 50.भूरी—भूरी खाक धूल—मूक्तिबोध—37, 38
- 51.एक साहित्यिक की डायरी—मुक्तिबोध—19
- 52.चौद का मुँह टेढा है—मुक्तिबोध—262
- 53.एक साहित्यिक की डायरी—मुक्तिबोध—16, 17
- 54.एक साहित्यिक की डायरी—मुक्तिबोध—37, 38
- 55.चौद का मुँह टेढा है—मुक्तिबोध—230
- 56.चौद का मुँह टेढा है—मुक्तिबोध—242
- 57.चौद का मुँह टेढा है—मुक्तिबोध—184
- 58.चौद का मुँह टेढा है—मुक्तिबोध—259
- 59.चौद का मुँह टेढा है—मुक्तिबोध—32
- 60.चौद का मुँह टेढा है—मुक्तिबोध—36
- 61.चौद का मुँह टेढा है—मुक्तिबोध—46, 47
- 62.चौद का मुँह टेढा है—मुक्तिबोध—216
- 63.चौद का मुँह टेढा है—मुक्तिबोध—26

परिशिष्ट.

मुक्तिबोध की कविता ब्रह्मराक्षस मन की मनोवैज्ञानिक व्याख्या है जिसमें ब्रह्मराक्षस आद्यरूप प्रतीक है जो युगीन ट्रेजेडी का बोध जगाता है और बोध मूल्यों के अतर्सम्बन्धों की ओर ले जाता है।¹ ब्रह्मराक्षस एक आदिम विब है। उसकी भूमिका और स्थिति को कवि ऐतिहासिक परिप्रेक्ष्य में देखता है। यह विचार मन की मनोवैज्ञानिक आर्कपाइपल की व्याख्या है। कवि को मानव मातिष्क अबूझ लगता है।

यह ब्रह्मराक्षस कौन है? कवि इसे स्पष्ट करता है— मुझे लगता है कि मन एक रहस्यलोक है। उसमें अधेरा है। अधेरा है। अधेरे में सीढिया गीली हैं। सबसे निचली सीढी पानी में डूबी हुई है। वहाँ अथाह काला जल है। उस अथाह जल से स्वयं को ही डर लगता है। इस अथाहकाले जल में बैठा है। वह शायद मैं ही हूँ।² यह एक प्रकार से कविता का भाग है। कवि चिन्तन करता है। यह एक प्रकार का 'पोइटिक प्रोजेक्शन' है। कवि इसी को कविता में प्रोजेक्ट करता है।

ब्रह्मराक्षस को कवि ने अपना वैयक्तिक विजन देकर उसे व्यक्ति और समष्टि दोनों की ट्रेजेडी का प्रतीक बना दिया है। इसके साथ-साथ चलने वाले अन्य प्रतीक सूनी पतों, बावड़ी, 'जीवना' आदि ब्रह्मराक्षस राक्षस को मिथ बना देते हैं और मिथ विचारों की अनेक तहों को खोलता है—³

ब्रह्मराक्षस की बाबड़ी का भूगोल विचित्र तथा रहस्यमय है—

शहर के उस ओर खण्डहर की तरफ परित्यक्त सूची बाबड़ी/के भीतर ठण्डे अधेरे में। बसी गहराइया जल की/सीढिया डूबी अनेको/उस पुराने घिस रहे पानी में समझ में आ न सकता हो/ कि जैसे बात का आधार/ लेकिन बात गहरी हो।⁴ शहर के खण्डहर के पास सूनी बाबड़ी को उलझी डालें घेरे हैं। मौन पेड़ों की डालों पर घोंसले लटके हुए हैं जो खाली हैं कवि बावड़ी की गहराई के रहस्य को आकता है क्योंकि वे निराले लोक सीढिया हैं—

खूब उँचा एक जीना सांवला/उनकी अधेरी सीढिया/वे एक अभ्यन्तर निराले लोक की। मुक्तिबोध का ब्रह्मराक्षस लोक मिथक है। वह टेरर का प्रतीक है

पेड़ों की डालों पर घोंसले लटके हुए हैं जो खाली हैं कवि बावड़ी की गहराई के रहस्य को आकता है क्योंकि वे निराले लोक सीढ़िया हैं—

खूब उँचा एक जीना सावला/उनकी अधेरी सीढ़िया/वे एक अभ्यन्तर निराले लोक की। मुक्तिबोध का ब्रह्मराक्षस लोक मिथक है। वह टेरर का प्रतीक है जो युगीन ट्रेजडी का बोध देता है और मूल्यों के अन्त सघर्ष को उजागर करता है। —⁵ बावड़ी में ब्रह्मराक्षस कैद है। पागल की तरह बड़बड़ाता रहता है। तब अपनी मैल को निरंतर धो रहा है लेकिन मैल नहीं छूटती

पाप—छाया दूर करने के लिये दिन—राज/स्वच्छ करने

ब्रह्मराक्षस / घिस रहा है देह/हाथ के पजे, बराबर,

ब्रह्मराक्षस / मुह—छपाछप/खूब करते साफ,

फिर भी मैल/ फिर भी मैल।—⁶

वास्तव में ब्रह्मराक्षस की स्थिति दो योनियों के बीच की स्थिति है और स्थिति बुद्धिजीवी की है। बुद्धिजीवी का रूपक किया है। वह चीजों स्थितियों को जानता है। पर कुछ बदल नहीं पाता। कुछ भी न बदल पाने या न कर सकने की पीड़ा झेल रहा है और इसे झेलने के लिए अभिशप्त है। बुद्धिजीवी की ऐतिहासिक विफलता को जानते हुए भी वह समाज—शोधन का कार्य करता है। कवि का आत्म—शोधन, समाज—शोधन है। वह सामाजिक स्थितियों से उबरना चाहता है लेकिन उबर नहीं पाता अपितु समझने—उबरने के द्वन्द्व में झूमता रहता है। शुरू से ही वह अपने को अपराधी महसूस करता है। अपराध—ग्रंथि भावना के कारण यह मैल छुड़ाने की प्रक्रिया मनियां बन गयी है।

गहरी बावड़ी की भीतरी दीवार पर सूर्य के परमाणु का पहुँचना ब्रह्मराक्षस को झुककर नमस्ते कहना आदि कवि ने मूर्त करने के लिये रूपक की रचना की है। यहाँ सूर्य, ज्ञान का प्रतीक माना गया है। सूर्य की किरणें बावड़ी में दिखते ही वह सोचता है कि अधेरे में ज्ञान की उपलब्धि है लेकिन उसका यह भ्रम टूट जाता है आगे चलकर।

वह सुमेरी, बैविलोनी जनकथाओं की ऐतिहासिकता के साथ मार्क्स, एंजिल्स, टॉल्स्टोय, हीडेगगर व स्पेगलर, सार्त्र तथा बनी रहती। कवि समय में न रहकर विम्ब

चूकता और समझाता भी है। ब्रह्मराक्षस आदिम-बिम्ब है। अतीत की बौद्धिक चेतना का प्रतीक है। कवि का भोगा हुआ आत्म है जो उपचेतन की सकुलता में कैद है। चूँकि ब्रह्मराक्षस का शोधक था, अन्वीक्षा-शाप का बाहक था, अन्वेषण-अभिषिप्त आत्मा था और इसी से उसकी असफलता भी कवि की नजरो में भव्य है।

उसके मन में पूर्णता को अतिरेकवादी रूप पाने की अदम्य लालसा थी वह सगतिपूर्ण दृष्टि से प्रतिष्ठित आत्मचेतना नैतिक मानो को अतिरेकवादी पूर्णता के स्तर पर ले जाने के लिये विकल था। उसकी ये मानवी-अन्तर्कथाएँ कवि को बहुत प्यारी लगती हैं। एक दिन वह इस चिन्तन या शोध के युद्ध में मारा जाता है और वह इतिहास-मन के अवचेतन में ब्रह्मराक्षस बनकर कैद हो गया है—

‘बावडी में वह स्वयं/पागल प्रतीको में निरतर कह रहा
वह कोटरी में किस तरह/अपना गणित करता रहा/और मर गया
वह सघन झाड़ी के कँटीले/तम-दिवर में मरे पक्षी सा
विदा ही हो गया/ वह ज्योति अनजानी सदा को सा गयी
यह क्यों हुआ।—⁷

बुद्धिजीवी की सबसे बड़ी ट्रेजडी यही है कि वह इतिहास में मनोवाछित परिवर्तन नहीं ला सका। वह बराबर असफल रहा क्योंकि वह ज्ञान को क्रिया में परिवर्तित नहीं कर सका। बुद्धिजीवी वाह्य जगत में जो करना चाहता है, जिस प्रकार के सामाजिक परिवर्तन की उसकी आकांक्षा है, उसकी संरचना नहीं हो पाती। इसी न कर पाने की अपराध भावना से वह ग्रस्त है। भीतर में वह जो सोचता है, रचता है, बाहर उसे पूरा नहीं कर पाता। इस प्रकार वाह्य अन्तर्मन की टकराहट चलती रहती है इसी टकराहट में वह पिस उठता है—

पिस गया वह भीतरी/औ बाहरी दो कठिन पाटों के बीच,
ऐसी ट्रेजेडी है नीच ॥ —⁸

कवि की आस्था है कि अधूरा कार्य अन्ततः बुद्धिजीवी ही कर सकता है ब्रह्मराक्षस मनुष्य का आदर्श रूप है। कवि विजन करता है। उसका विश्वास है इसीलिए वह ब्रह्मराक्षस को चुनता है। अपना अधूरा कार्य करने, उसे एक परिणति तक ले जाने पहुँचाने के लिए—

मैं ब्रह्मराक्षस का सजल— उस शिष्य/ होना चाहता

जिससे कि उसका वह अधूरा कार्य/ उसकी वेदना स्रोत
सगत, पूर्ण निष्कर्षों तलक/ पहुँचा सकूँ। -⁹

मुक्तिबोध की कविता गुहान्धकार का ओराग-उटाँग ब्रह्मराक्षस कविता की ही तरह है जो मानव के अवचेतन में बन्द है। मनोविश्लेषण शात्रियो के मतानुसार मनुष्य का उपचेतन दमित इच्छाओं और अस्वीकृत निषिद्ध भावनाओं का आगार है। इसीलिए यहाँ ओराग-उटाँग रहता है जो मानव सभ्यता का शत्रु है। स्वयं कवि के शब्दों में नग्न और विद्रूप। असत्य शक्ति का प्रतिरूप।

प्राकृत ओराग-उटाँग यह/ मुझमें छिपा हुआ है। -¹⁰

यह वह जानवर है जो इन्सान के अवचेतन में बंद रहता है। इस कविता में वह एक गुप्त प्रकोष्ठ के सॉवले गुहान्धकार के कोठे की मजबूत और भारी-भरकम सन्दूक में बन्द है फिर भी कवि को सन्देह है कि ओराग-उटाँग है या यक्ष है। यही कारण है कि—

स्वप्न के भीतर एक स्वप्न

विचारधारा के भीतर और

एक अन्य। सघन विचार धारा प्रच्छन्न॥ -¹¹ रूप में ही क्यों नहीं चलती है। यह कवि के अचेतन मन का प्रतीक है। अचेतन मन ज्यों ही बाहर जाता है। वह अत्यन्त भयावह तथा खतरनाक लगने लगता है और जब वह भीतर से हुकारता है तो कवि का नंगा मन सहसा आतंकित हो उठता है। वह अपने भीतर के जानवर को छिपाता नहीं बल्कि उसका साक्षात्कार करता है—

स्वयं की ग्रीवा पर/ फेरता हूँ हाथ की/ करता हूँ महसूस एकाएक गरदन पर
उगी हुई/ सघन अयाल और शब्दों पर उगे हुए बाल तथा
वाक्यों में ओराग-उटाँग के/ बड़े हुए नाखून!! -¹²

मुक्तिबोध का मानना है कि एक अजीब तरह की पीड़ा में पड़ा कराह रहा है। लेकिन इसी को सत्य मान लेने पर मानवीय नियति का क्या होगा? वस्तुतः इस दुख-दैन्य और पीड़ा से जूझने पर ही मानव के प्रति आध्यात्मिक रुचि का आविर्भाव हो सकता है। इसके लिये जरूरी है कि हम अपने अहंकार को विसर्जित करें। लेकिन यह अहं टूटता नहीं स्थापित होना चाहता है। इसीलिए कवि विवादग्रस्त उन लोगों पर चोट करता है—

सोचता हूँ— विवाद मे ग्रस्त कई लोग/कई तल सत्य के बहाने/स्वय को चाहते है
प्रस्थापित करना/अह को, तथ्य के बहाने। —¹³

मुक्तिबोध की बहुचर्चित कविता है लकड़ी का बना रावण। विवेच्य रावण जो
लकड़ी का बना है वह पौराणिक नायक नहीं है अपितु वह एक वृहदाकार अह का
प्रतीक है जब तक जनचेतना जागृत नहीं होती तब तक लकड़ी का बना रावण
जो पूँजीवादी सत्ता मे हासोन्मुखी सभ्यता का जीवन्त प्रतीक है शैल शिखर पर
खड़ा अपनी विराटता का अहसास करता है और अपने सम्बन्ध मे यह सोचता है
मैं ही वह विराट पुरुष हूँ/सर्वतत्र स्वतत्र, सत् चित्।

मेरे इन अनाकार कन्धो पर विराजमान खड़ा है सुनील/शून्य
रवि—चन्द्र—तारा—द्युति—मण्डलो के परे तक। —¹⁴ लेकिन जब कम्बल की भीतर
हलचल एक नया विस्तार उभरता है जब इन कुहरीली लहरो को देखकर उसके
मन आन्दोलन की आशका से सशक्ति हो उठता है। वह भयभीत हो जाता है।
अपनी आखो का भ्रम तोडकर देखता है कि वे कुहरा ही नहीं, काले—काले पत्थर व
काले—काले लोहे के लोग है। वे मनमाने बलशाली तथा खतरनाक लगते है। वह
डरता है कि उत्तुग शिखर की सर्वोच्च स्थिति पर पत्थर व लोहे मे रग का कुहरा
बढकर छान जाए इसलिए सत्ता के स्वर्णाभ शिखरो पर होने वाले हमले से वह
आतंकित हो उठता है क्योंकि अभी तक वह अपने को सुरक्षित समझता था।
सहसा/आतंकित हम सब/अभी तक समुत्तुग शिखरो पर रहकर/सुरक्षित हम थे/
जीवन की प्रकाशित कीर्ति के क्रम थे, अह—हुकृति के ही . यम्—नियम थे
अब क्या हुआ यह दुःसह!

समुदाय। डार्क मासेज ये भाव है

श्याम वर्ग मूढो के दिमाग खराब है, —¹⁵

कवि उन पर व्यग्य करता है जो जनता से दूर रहकर स्वय को विराट
पुरुष के समान शक्तिशाली तथा महान समझते है जिनके लिए जनता मात्र
अशिक्षितो की सामूहिक भीड है। मुक्तिबोध भी बताते है कि जनता एक भीड है
उसका अपना कोई मन नहीं होता, जिधर हाको उधर हकती है। वे मानते है, भीड
की अपनी कोई आत्मा नहीं होती। वह तो सामूहिक उत्तेजना में— अनजानी
उत्तेजनाओ मे कार्यनिर्णय करती है सन्तुलित बुद्धि से खूब सोच विचार करके

एकात चिन्तन के द्वारा वह किसी निर्णय पर नहीं पहुचती क्योंकि उसमे आत्मा नहीं होती।

दूसरी ओर रावण रूपी शोषक वर्ग कर-वल-छल से सभावित हमले से बचने के लिए भरपूर प्रयास-प्रहार करता है।

आसमानी रामशीरो, विजलियो,

मेरी इन भुजाओ मे बन जाओ। ब्रम्हमशक्ति।

पुच्छल ताराओ,। टूट पडो बरसो

कुहरे के रग वाले बानरो के चेहरे। विकृत, असभ्य और भ्रम है

प्रहार करो उन पर,। कर डालो सहार।—¹⁶

मुक्तिबोध कहते है कि जबतक उस पर प्रहार नहीं होता वह लक्ष-मुख दानव सा, लक्ष-हस्त देव-सा प्रतीत होता है लेकिन जब वह चारो तरफ से स्वय द्वारा कुचले वर्ग से घिर जाता है तब उसे अपने चरण अकेलेपन की हास्यापद वास्तविकता का बोध होता है—

स्वय को ही लगता है, बॉस के व कागज के पुष्ठे के बने हुए महाकाव्य रावण-सा हास्यापद। भयकर। —¹⁷ यह बात तो ध्रुव सत्य है कि मुसीबत पडने पर साया भी अपना साथ छोड देती है ठीक वैसे ही रावण पूँजीवादी सत्ता का प्रतीक भी सर्वत्र अपने को असुरक्षित महसूस करता है और किकर्तव्यविमूढ सा हो जाता है लेकिन किया ही क्या जा सकता है, जैसा बोयेगा वैसा ही काटेगा, अर्थात् जब बोया बबूल का तो आम कहाँ से खाय यही बात मुक्तिबोध के अन्तर्मन से उद्घटित—

उग्रतर हो रहा चेहरो का समुदाय/और कि भाग नहीं पाता मै

हिल नहीं पाता हूँ/ मै मग-कीलित सा, भूमि मे गडा-सा,

जब खडा हूँ

अब गिरा , तब गिरा

इसी पल कि उस पल —¹⁸

आधुनिक पूँजीवाद सत्ता भी स्वय को वैसा समझती है लेकिन यह तब तक सुरक्षित है जब तक कि जनता जागृत नहीं होती उसकी जागृतावस्था मे आ जाने पर शोषक वर्ग की वही दयनीय स्थिति होती है। होगी जैसा कि उपर्युक्त पक्तियो मे चित्रित किया गया है। करो सिर्फ समय का इन्तजार।

जीवन—विवेक की एक मोमबत्ती उँची

जो कभी छी जाती नहीं, नहीं, होती नीची—¹⁹

मुक्तिबोध की प्रतिनिधि कविताओं में से एक है—चाँद का मुँह टेढ़ा है जो मजदूरों की हडताल को विषय बनाकर लिखी गयी है। इससमे चाँद—चाँदनी के माध्यम से समकालीन स्थिति का भी चित्रण किया गया है। फलतः इसे चाँदनी रात का राजनीतिक षडयंत्र भी माना जाता है। कविता की शुरुआत सन् 1953 के आधी रात के किसी नगर से प्रारम्भ

होती है जहाँ आसमान में कफ़्यू और धरती में सन्नाटा रहता है तथा चुपचाप जहरीली छिग्यू है। चाद का मुँह टेढ़ा है, गजे सिर चाद की सवलाई किरणों के जासूस नगर साम—सूम कोनों में, तिकोनों में छिपे जासूसी कर रहे हैं और चादनी की गलियों की गुहाओं में दबे पाँव जासूसी की ताक में बैठी रहती है। चाँद और चाँदनी के विभिन्न रूपों—आकृतियों के बाह्य सौन्दर्य को कवि ने चित्रित किया है। चाँदनी का उजाला—उजाला नहीं है वह भुसभुसे उजाले का कुसकुसाता षडयंत्र है—बारह का वक्त है

भुसभुसे उजाले का फुसफुसाता षडयंत्र

जमाना भी सख्त है।—²⁰

सख्त जमाने का वर्णन रूप में किया गया है जिस प्रतीको बिम्बों के माध्यम से इसे उद्घटित किया गया है, उनके आधार पर आगे की कविता आकी जा सकती है। जहाँ बिम्ब—विधान कविता का अलंकार ना होकर सृजन में स्तर पर है जो आन्तरिक विवशता का परिणाम है। इसमें बिम्बों और प्रतीकों की नयी रंगों और नसों को खोजा गया है—बरगद की घनघोर शाखाओं की गठित उजागरी मेहराब, टेढ़े चाद की ऐयारी रोशनी, हडताली अक्षर, बिल्ली के सफेद धब्बे सी चाँदनी में एक षडयंत्र है, राजनीतिक के हलचल, और पोस्टर बाजी है। चाँदनी भी सँवलाई है उसका रंग सफेद नहीं सँवला है। भीमाकार पुलौ, मनुष्य—बस्ती के बियाबन तरो, पथरीले नाले की धारा में चाँदनी का प्रतिबिम्ब कितना चमत्कारी है—

शहर के बड़े—बड़े पुलों के। मेहराबों—नीचे बहुत नीचे उन

सिमटी हुई डरी हुई। बस्तियों के सुनसान उदास किनारों से लगकर

बहते—अटकते हुए। झरते अटकते हुए। पथरीले नालो की काली—काली धार में। धराशायी चॉदनी में होठ काले पड़ गये। —²²

वह हरिजन—बस्ती में, मन्दिर के पास, मटमैले छप्परो पर बरगद की ऐठी उभरी हुई जड़ पर दिखती है लेकिन यहाँ कुहासे के भूतो की साँवली चुनरी, अगिया व घाघरे फटी हुई चादरे उस जड़ में अटक जाती हैं जिसे व्यभिचारी व्यक्ति लशाये एक गजे—सिर, टेढ़े—मुँह चॉद की ही कजी आँख देखती है। इस प्रकार भैरव की सिन्दूरी मूरत के पथरीले व्यंग्य के स्मित पर टेढ़े मुँह चॉद की सेयारी पड़ रही है किन्तु बरगद “बरगद इतिहास बोध का प्रतीक है” जानता है कि भैरव कौन है? क्योंकि उसको सब इतिहास पता था। गाँधी और तिलक के पुतले पर बैठे धुग्धुओ में बातचीत होती है जोरदार। गाँधी कि सिर पर बैठे उलूक ने कहना शुरू किया—

. मसान में . / मैंने भी सिद्धि की / देखो, मुँठ मार दी / मनुष्यो पर तरह ²³
तिलक के पुतले पर बैठा हुआ धुग्धू उसे प्रभावित होकर उसे जहाँपनाह की सज़ा देता है इस प्रकार कविता का परिवेश खुलता जाता है—
इसीलिए आजकल / दिन के उजाले में भी अंधेरे की सास है / जमाने के चेहरे पर / गरीबों की छातियों की खाक है। ²⁴

अगली पंक्ति में कैसा करारा व्यंग्य है—

वह—वाह!! / पी गया आसमान / अधियाली सच्चाइया घोट के / मनुष्यो को मारने के खूब है ये टोटके। ²⁵

यहाँ प्रच्छन्न रूप से सकेत है कि गाँधी ने भी तत्र—मत्र के बल पर भारतीय जनता पर कभी अपना प्रभाव जमाया था। पर परिणाम क्या हुआ? उनके सारे सपने भूल गए या भुला दिये गए—

बुद्ध के स्तूप में / मानव के सपने / गड़ गये, गाड़े गये!! ईसा के पख सब झड़ गये / झाड़ गये / सपनों की आते सब / चीरी गयी, फाड़ी गयी। ²⁶

ऐसी बातों को सुनकर एकाएक गालियों का सिन्दूरी महाकार भैरव का विकराल, खतरनाक ठहाका सुनायी पड़ा जिससे कि अकस्मात चॉदनी के चेहरे पर पड़ा धूल का परदा और गालियों की भूरी खाक हवाओं में लहराने लगी।

चौदनी के और कई दृश्य हैं जो शोहदाँ सी चौदनी,आवारा मुछुओ सी मछलियों फँसाती हैं। सडको के पिछवाड़े टूटे दृश्यो मे, सेक्स काटो के कवियो के काम सी, बदमस्त कल्पना—सी फैली थी रात भी साथ ही साथ—बसी थी चौदनी/खूबसूरत अमेरिकी मैगजीन पृष्ठो थी/अधनगी तनिमा के ओठो—सी—खुली थी/सफेद अण्डर वेयर—सी, ब्रेसिए—सी/आधुनिक प्रतीको मे पली थी/नगी—सी नारियो के उघरे हुये अगो के विभिन्न पोजो मे लेटी थी चौदनी/ कर्फ्यू कही नही यहाँ । ²⁷ कवि कहता है यह चौदनी बडी मसखरी है। वह चुपचाप तिमजिले की खिडकी से उतरती है। रास्तो, छतो, गैलरी, खपरैलो, ऑगन, सडक के पेडो के गुम्बदो, महल लाघकर मुहल्ले के पार गलियो की गुहाओ मे दबे पाँव सखुफिया सुराग मे अधरे मे पोस्टर चिपकाने वालो की तलाश करती है, गुप्तचरी ताक मे लगातार खोजती है—

भडकीले पोस्टर/लम्बे—चौडे वर्ण और/बाँके—तिरछे घनघेर/लाल—नीले अक्षर॥ ²⁸ मुक्तिबोध अपनी अन्य कविताओ की तरह यहाँ भी पहाड, पठार, खण्डहर, खोह का उल्लेख करते चलते हैं। ताल के उस पार एक पहाड चबूतरा उसके सिर पर खण्डहर और उसमे बूढा पेड—ये सब इस बात के प्रतीक हैं कि इसके पूर्व यहाँ क्या होता था और अब क्या हो रहा है। यह अतीत और वर्तमान का प्रतीक है। अब यहाँ पर हडताली पोस्टर चिपकाये जाने वाले हैं। ताकि रास्ते मे खडे लोग—जिन्दगी की आग को पढ सके। इसके साथ ही पेटर और कारीगर का सवाद प्रारम्भ होता है। पेटर का कथन है कि उसने धुए से कजलाये कोठे की भी पर रामकथा की व्यथा लिखी है लेकिन तब तस्वीर बनाने का वक्त नही है—

इच्छा अभी बाकी है/जिन्दगी भूरी ही नही/वह खाकी है। ²⁹ अपने अन्तराम मे हृदय की प्यास को सजोये कलाकार अब चित्र नही बनाता क्योकि वह जानता है कि यह चित्र बनाने का समय नही है और चित्र बनाने से अब कुछ होने वाला नही है इसलिये यह चित्र न बना पाने की विवशता स्वीकार करता है क्योकि चित्र से अधिक उसके लिये पोस्टर कारगर है। वह पोस्टर लगाकर लोगो को धधकाना और अपने अधिकार और श्रम के लिए सचेत है—

मानो या मत मानो/इस नाजुक घडी मे/चन्द्र है, सविता है/पोस्टर ही कविता है।

³⁰ इस प्रकार मुक्तिबोध बताते हैं कि वर्तमान युग मे अपनी जज्बातो को बर्यो करने के लिये पोस्टर ही कविता है तथा कविता ही पोस्टर—। वह जिन्दगी के रोजमर्रा के

सुख—दुख में कथई खपरैलो पर से उठने वाले रहने के प्रयत्नों के प्रतीक धुएँ से जीने का सुख व्यक्त करता है—

वेदना के रक्त से लिखे गए/ लाल—नीले अक्षरों में झलकती/सृजन की नयी परछाईया गलियों के कोनों में गूँजती है भावी की झाईया/जमाने के पैगम्बर/आसमान थामते हैं कंधों पर हडताली पोस्टर/कहते हैं—आदमी की दर्द भरी गहरी पुकार सुन/ जो दौड़पड़ता है आदमी वह भी/ जैसे तुम भी आदमी/वैसे मैं आदमी।³¹

कुशल कलाकार बनाए गए ये पोस्टर चिपकाए जाते हैं वरगद की शाखाओं और भैरों की कड़ी पीठ पर—जो जनसमाज की गहन शक्ति, मजबूत जड़ों और क्रान्तिकारी सभावनाओं के प्रतीक हैं यहाँ तक कि स्वयं जन समाज के प्रतीक हैं। कविता के अन्त में भैरों—वरगद में बहस उठ खड़ी है— जोरदार जिरह कि कितना समय लगेगा/सुबह होगी कब और/मुश्किले होगी दूर कब॥³² मुक्तिबोध निसर्ग के निसर्ग अकेले भटकने वाले कवि हैं। उनकी लम्बी—लम्बी कविताओं में मेहम देखते हैं। विस्तार और सूनापन, भटकन, खोज, अकेलापन, कुहासे के नीचे की हलचल। मुक्तिबोध इस युगीन क्षयी चोंदनी में यह निसर्गता एक अनिवार्य स्थिति मानते हैं। वे यथार्थ के चित्रण के माध्यम से सोद्देश्य लाक्षणिकता प्रदान करते हैं। समय का कण—कण आसमान से चूकर बिजली की चमक बन रहा है। मुश्किले होगी दूर कब का कविता में कोई जबाब नहीं दिया गया है लेकिन संकेत अवश्य किया गया है और यह संकेत अपने आप में कविता का मन्तव्य प्रकट करता है— बूँद—बूँद चू रहा/ तड़ित ज्वाला बन। इसी प्रकार डूबता चोंद कब डूबेगा में चोंद डूबता तो नहीं लेकिन उसके डूबने का इन्तजार है।

चम्बल की घाटी में पहाड़ों, पठारों और दर्रों को रूपक में बाँधा गया है। यह कविता भयानक अधरे के उमड़ने से शुरू होती है जिसे दूर किसी जंगल में उपहास करती ठहाके की गूँज काट देती है और कवि अधखुले रहस्यों में होता किसी फिक्र में टीलों के बीच चक्कर काटने लगता है। वह उजाड़ वियाबान, सुनसान घाटी रहस्यमय गुफाओं, रास्तों में पत्थरों से ढके हुये जादूगर के रत्नकोष को तलाशता है। कवि को विश्वास है कि सभी लोग मरे नहीं हैं यही कही जिन्दा है—असंभव, इस पूरे क्षेत्र में सब लोग/मारे जाय, मर जाये असंभव।

लोग अभी जिन्दा है, जिन्दा ॥ यही कही, वे भी । ³³ मुक्तिबोध कहते हैं लोग आखिर है कौन? वस्तुतः ये लोग समाज के शोषित-पीडित लोग हैं जो छलनाओ को असफल हुआ देखकर सामने आयेगे, हथियार बनाने के कारखाने कायम करेंगे, गिरोह बनायेगे और आतक फैलायेगे। कवि कही भी इस आतक से सहमत नहीं हैं क्योंकि वह वह आतक नहीं क्रांति चाहता हूँ किन्तु यदि क्रान्ति सगठित नहीं होगी तो निश्चित ही लोग आतककारी या डाकू बन जायेगे। जो आज की मनुष्य के विकृति किन्तु स्वाभाविक परिणत होगी जो भयानक स्थिति जो जन्म दे सकती है किन्तु इस प्रकार के माध्यम से किसी भी प्रकार का परिवर्तन संभव नहीं है बल्कि आदमी अपनी ही विकृतियों में कैद हो जायेगा। इसलिए कवि को कोई सावधान करता हुआ कहता है—

शात हो, धीर धरो/उल्टे पैर ही निकल जाओ यहाँ से/जमाना खराब है
हवा बदमस्त है/बात सॉफ—सॉफ है/सब त्रस्त है/दरों में भयानक चोरो की गस्त है। ³⁴ वही दूर स्थिति खतरनाक लूट—पाट, आग, डकैती के कारण गरीबों का एक गाँव धधक रहा है। लोग भागते हैं—गठरी, बच्चे—बच्ची को पीठ कर कसे हुये और कवि भी भागता है अपने भाव और कविता को साथ लिये। प्रस्तुत पक्तियों में कवि की असहायता बोल रही है—

यो मेरी कविता बिना/घर/बिना छत गिरस्तिन/जिममे की मेरा भाव/ज्वलत जागता जिसे लिये हुए मैं/ देख रहा जमाने की गयी परिपाटिया/चम्बल की घाटियाँ। ³⁵ इस तरह की परिपाटियों से कुछ नहीं होगा बल्कि उसे तोड़ना होगा क्योंकि बिना तोड़े मुक्ति संभव नहीं है। आज का आदमी समझौता वादी हो गया है। वह परिस्थितियों से समझौता करता चलता है। यह समझौता उसकी आदत है इसीलिए मुक्तिबोध बताते हैं—

जो लोग आत्मसंतुष्टि पूर्वक समाज से सामंजस्य की बात करते हैं उनकी जिन्दगी में जरा घुसकर देखने से पता चलता है कि उन्होंने कितना और कैसा सामंजस्य प्राप्त कर लिया है। वह सामंजस्य, यश और शिश्नोदर की लिप्सा में पड़े हुये मनुष्य का आत्म छल मात्र है। ³⁶

चम्बल की घाटी का टीला जड़ता का प्रतीक है और मुक्तिबोध इसी जड़ता को तोड़ना चाहते हैं— प्रस्तरी भूत मैं गतियों का हिम हूँ/बीच में ही टूट गया कोई

पराक्रम हूँ/ चट्टाने टीलो की जमी हुयी तह से/ दुनिया की पाषाणी भूत सतह से/ परन्तु सतुलनात्मक स्थितियाँ जैसी कि वे है/ छि है/ थू है है।³⁷

यहाँ टूटने का अभिप्राय आदमी का टूटना नहीं है। कवि की दृष्टि स्पष्ट है कि शोषण से मुक्ति के लिए जड़ता का टूटना जरूरी है समझौता आदमी की एक प्रकार की आदत बन गयी है। इन्ही समझौतो मे वह परतत्र और कैद होता जाता है लेकिन तब वह गिरफ्त से मुक्ति चाहता है। कवि अचानक भावुक हो जाता है। अपनी 'थीसिस' को अनेक उपमाओ, विम्बो के माध्यम से व्यक्त करता चलता है। वह ब्रह्ममाण्ड धूल से परदे सा बनकर फैल जाना, तन जाना चाहता है। वह अपनी भावनाओ को विराट् विम्बो मे बाधता है कवि वाचाल टीले के आस-पास पत्थर नुमा कोई मन पाता है। पाषाणी नेत्रो मे वह 'व्रण' है और—

खून बहाते है आँखो के घाव/घावो मे सच्चाई की किरकिरी कसकती।।

कसकते है खून भरी आँखो मे सत्यो के अणु-रेणु। —³⁸

यह कसक बडी मूल्यवान है क्योकि मुक्ति इसी दुखानुभूति से सभव है। मसीहा और डाकू मे अन्तर इतना होता है कि एक आतककारी होता है दूसरा आईडियालॉजी से जुडा होता है कवि को विश्वास है कि लोगो की पीडा और त्रास की बुनियाद पर कोई फिलासफी बनेगी और उसी मे से कोई एक नया मसीहा निकल आयेगा—

कुछ उनकी ही पीडाओं की बुनियाद पर ही/ खडा किया गया एक ढाचा/ एक फिलासफी अथवा अपनी आँखो मे चढने का गोल-गोल जीना/दिल सहलाने की तरकीब।³⁹ चम्बल की घाटी के टीले पर एक महाकाव्य दस्यु बैठा है काला, नाटा,मोटा जगली। हवा टीले को सकेत करती है कि उसकी छाती पर चढी हुयी स्याह पहाडी/मात्र वृहत्कृत विम्ब है तुम्हारे ही निज का/ तुम्हारे स्वरूप का मूर्त महत्तकृत/रूप है वह तो।⁴⁰

मुक्तिबोध का मानना है कि शैतान मनुष्य के बाहर नहीं उसके भीतर है उसके पाप करने की इच्छा ही शैतान है। मनुष्य जितना ही सामजस्यो में फँसता है उतनी ही बजर बनती है दुनिया । वह खुद के बनाएं शिकजो से छूट नहीं पाता लेकिन उस टीले में कही मुक्ति की चाह छिपी है।⁴¹ मुक्तिबोध के यहाँ व्यक्ति अपनी सिद्धि दूसरो के साथ और उसकी सहायता से ही प्राप्त कर सकता है। ससार में कोई सुलह सभव नहीं है अगर है भी तो मुक्तिबोध के अनुसार वह मानवीयता राहत और

मूल्यच्युत होगी। ⁴² लेकिन जब तक शोषण-पाप क्रम मौजूद है जिसके लिये सामाजिक व्यवस्था जिम्मेदार है तब तक उसकी स्थिति है, व्यवस्था है, मुक्ति नहीं मिलेगी— याद रखो/कभी अकेले में मुक्ति न मिलती यदि वह है तो सबके ही साथ है। ⁴³

वहाँ उपस्थिति हवा सलाह देती है कि छाती पर दस्यु लुढ़कते चले जाओ, वह टूटेगा, तुम भी टूटोगे और इस टूटने में ही मुक्ति है। यहाँ पर मुक्तिबोध की मार्क्स दृष्टि साफ है। वे मानते हैं कि मुक्ति गरीबों से हटकर नहीं बल्कि उन्हीं के साथ संभव है।

डा० बच्चन सिंह लिखते हैं कि वह क्षणों का कवि नहीं है, वह समग्रता और जटिल भाव बोध का कवि है। इसके माध्यम से जूझता हुआ वह समूह से जुड़कर सामूहिक क्रांति द्वारा मुक्ति चाहता है। मुक्तिबोध इसी लिए बार-बार अपनी कविता में करते हैं वे जिक्र ही नहीं करते बल्कि उनका तरीका भी बताते हैं। उनका मत है कि ज्ञान को क्रिया में बदले बिना क्रांति संभव नहीं। इसी प्रक्रिया के माध्यम से पत्थरी ढाँचे की कैद से सबकी मुक्ति संभव है—

गतिमय सामंजस्यो का व्यापक/क्रमश विकसन/पुन सगठन, पुन परीक्षण,पुन प्रवर्तन पुनरपि परिणति/ऐसी गतिमय सगतियों की पीड़ा दीजिए/परन्तु, पहले/पत्थरी ढाँचे से छुटकारा मिल जाय । ⁴⁴

इस व्यवस्था की जकड़ में सिर्फ कवि ही नहीं हैं सभी लोग कैद हैं। कैद की इस जकड़बंदी से मुक्ति होने की चाह है लेकिन कवि बुद्धिजीवी के अकेलेपन का एहसास भी करता है। वह अपने समाज में नितान्त अकेला है लेकिन उसके मन में जो छटपटाहट और कसक है औरों में नहीं है। वह चेतना में डूब मन में समायी अपराध भावना को टटोलता है और पाता है—

मैं एक थमा मात्र आवेग/रूका हुआ एक जबर्दस्त कार्यक्रम/मैं एक स्थगित हुआ अगला अध्याय/अनिवार्य आगे ढकेली गयी प्रतीक्षित/महत्वपूर्ण तिथि

मैं एक शून्य में छटपाता हुआ उद्देश्य !! ⁴⁵

मुक्तिबोध एकान्त एकल विद्रोह को व्यर्थ नहीं मानते किन्तु उनका विश्वास सगठित क्रांति के प्रति है। एकान्त एकल विद्रोह की सार्थकता इसलिए भी है कि यह कहीं न कहीं केन्द्रीय शक्ति से जुड़ी अवश्य है। वे जानते हैं कि अकेला चना भाड़ नहीं

फोड सकता क्योंकि यह भी तो सच है कि ऐसी/समस्त अग्निया/ अकेले में जलती हुयी/ करती है अपनी ही ऐसी की तैसी।⁴⁶

कविता में चित्रित डाकू शोषण अव्यवस्था की स्वाभाविक परिणत है लेकिन वह उनकी कार्यवाही जन साधारण में विरुद्ध जाती है। साधारण का आक्रोश डाकू और व्यवस्था दोनों के प्रति समान है। कवि का सत्य टूटने में नहीं है, बल्कि टूटने को अर्थपूर्ण बनाने में है।⁴⁷

अपने दरों के/लुटेरे इलाको में जोरदार/ आज जो गिरोह है/ छुपे हुये/खुले हुये उनके भयानक हमलो से पीडित/ जन साधारण को उनकी ही टोह है।

पूर्ण विनाश और अनस्तित्व उनका/तुम्हारे निजत्व का चरम विकास है/ इसलिए दृषद-आत्मन/कट जाओ, टूट जाओ। किन्तु, अकेली की तुम्हारी ही वह सिर्फ/ नहीं होगी कहानी।⁴⁸

सन्दर्भ ग्रन्थ

सन्दर्भ ग्रन्थ

- 1 समकालीन साहित्य आलोचना को चुनौती—डा० बच्चन सिंह—पेज—64
- 2 एक साहित्यिक की डायरी—मुक्तिबोध—3
- 3 समकालीन साहित्य आलोचना को चुनौती—डा० बच्चन सिंह—64
- 4 मुक्तिबोध रचनावली दो—315
- 5 समकालीन साहित्य आलोचना को चुनौती—डा० बच्चन सिंह—40
- 6 मुक्तिबोध रचनावली दो—316
- 7 मुक्तिबोध रचनावली दो—320
- 8 मुक्तिबोध रचनावली दो—319
- 9 मुक्तिबोध रचनावली दो—320
- 10 मुक्तिबोध रचनावली: दो—164
- 11 मुक्तिबोध रचनावली दो—163
- 12 मुक्तिबोध रचनावली दो—164
- 13 मुक्तिबोध रचनावली दो—165
- 14 मुक्तिबोध रचनावली दो—368
- 15 मुक्तिबोध रचनावली दो—370
- 16 मुक्तिबोध रचनावली दो—371
- 17 मुक्तिबोध रचनावली दो—371
- 18 मुक्तिबोध रचनावली. दो—372
- 19 मुक्तिबोध रचनावली दो—224

- 20 मुक्तिबोध रचनावली दो-275
- 21 आलोचना और आलोचना-इन्द्रनाथ मदान-125
- 22 मुक्तिबोध रचनावली दो-274
- 23 मुक्तिबोध रचनावली दो-278
- 24 मुक्तिबोध रचनावली दो-279
- 25 मुक्तिबोध रचनावली दो-279
- 26 मुक्तिबोध रचनावली दो-282
- 27 मुक्तिबोध रचनावली दो-280
- 28 मुक्तिबोध रचनावली दो-281
- 29 मुक्तिबोध रचनावली दो-284
- 30 मुक्तिबोध रचनावली दो-285
- 31 मुक्तिबोध रचनावली दो-286
- 32 मुक्तिबोध रचनावली दो-286
- 33 मुक्तिबोध रचनावली दो-405
- 34 मुक्तिबोध रचनावली. दो-406
- 35 मुक्तिबोध रचनावली दो-407
- 36 नयी कविता का आत्मसघर्ष-मुक्तिबोध-45
- 37 मुक्तिबोध रचनावली दो-408
- 38 मुक्तिबोध रचनावली दो-408
- 39 मुक्तिबोध रचनावली दो-409
- 40 मुक्तिबोध रचनावली दो-418
- 41 मुक्तिबोध का आत्मसघर्ष और उसकी कविता-डॉ० राम विलास शर्मा-धर्मयुग
- 42 फिलहाल-अशोक बाजपेयी-259
- 43 मुक्तिबोध रचनावली दो-419
- 44 मुक्तिबोध रचनावली: दो-416
- 45 मुक्तिबोध रचनावली. दो-402
- 46 मुक्तिबोध रचनावली दो-410
47. समकालीन साहित्य-आलोचना का चुनौती-डॉ० बच्चन सिंह-67

सहायक ग्रंथ सूची

- 1 अधेरे मे एक विश्लेषण — नदकिशोर नवल (अनुपम प्रकाशन पटना)
- 2 अधेरे मे — इतिहास सरचना और सवेदना—बच्चन सिंह (अभिव्यक्ति प्रकाशन)
- 3 गजानन प्रतिनिधि कविताए मुक्तिबोध की प्रतिनिधि प्रोफेसर राजेश शर्मा / (अशोक — प्रकाशन नई सडक दिल्ली)
- कविताए की टीका — प्रोफेसर सुरेश अग्रवाल सडक राजेश शर्मा
- 4 चोंद का मुँह टेढा है — श्री राकेश (प्रकाशन केन्द्र लखनऊ)
(मुक्तिबोध एक प्रमाणिक अध्ययन)
- 5 मुक्तिबोध और अधेरे मे — गिरिश रस्तोगी— (अभिव्यक्ति प्रकाशन)
- 6 मुक्तिबोध का काव्य—शिल्प — अशोक चक्रधर/गोपालदास राय/सुमित प्रकाशन दिल्ली
- चोंद का मुँह टेढा है, / अधेरे मे
- 7 मुक्तिबोध की कविताओ से — श्री अनुप कुमार (साहित्य भवन प्राइवेट चोंद का मुँह टेढा है लिमिटेड जीरो रोड इलाहाबाद)
- 8 मुक्तिबोध अधेरे मे — श्री श्याम नारायण शुक्ल (रेणुका प्रकाशन इलाहाबाद)
- 9 अधेरे मे का महत्व — श्री सम्पादक राजेन्द्र कुमार — (नई दिल्ली 170 आलोपीबाग इलाहाबाद)
- 10 आधुनिक साहित्य का इतिहास — श्री बच्चन सिंह (15 ए महात्मा गाँधी मार्ग इलाहाबाद)
- 11 गजानन माधव मुक्तिबोध — संपादक नेमिचन्द्र जैन (राजकमल प्रकाशन रचनावली (दूसरा संस्करण) प्राइवेट लिमिटेड नई दिल्ली / पटना
- 12 चिन्तामणि आचार्य रामचन्द्र शुक्ल कमल प्रकाशन नई दिल्ली
- 13 विचार और विवेचन 10 नगेन्द्र

- 14 कविता के नये प्रतिमान डॉ० नामवर सिंह जगदीश गुप्त प्रथम संस्करण भारतीय
ज्ञानपीठ प्रकाशन।
- 15 आधुनिक हिन्दी कविता की मुख्य प्रवृत्तियाँ— डॉ० नगेन्द्र तृतीय— संस्करण
नेशनल पब्लिशिंग
हाऊस दिल्ली।
- 16 हिन्दी साहित्य का इतिहास— डॉ० नगेन्द्र —नेशनल पब्लिशिंग हाऊस नई
दिल्ली।
- 17 हिन्दी साहित्य और संवेदना का विकास— डॉ० रामस्वरूप चतुर्वेदी— प्रथम
संस्करण—लोकभारती इलाहाबाद
- 18 छायावाद— डॉ० नामवर सिंह— द्वितीय संस्करण— राजकमल प्रकाशन नई
दिल्ली
- 19 आधुनिक साहित्य की प्रवृत्तियाँ— डॉ० नामवर सिंह— संस्करण 1987 लोकभारती
इलाहाबाद।
- 20 प्रतिबद्धता और मुक्तिबोध का काव्य— प्रभात त्रिपाठी— प्रथम संस्करण— वाग्देवी
बीकानेर।
- 21 आधुनिक हिन्दी —काव्य रूप और संरचना— निर्मला जैन।
- 22 काव्य—शास्त्र — डॉ० भगीरथ मिश्र।
23. भारतीय काव्य सिद्धान्त— डॉ० नगेन्द्र— प्रथम संस्करण— हिन्दी माध्यम
कार्यान्वयन निदेशालय दिल्ली।
24. मुक्तिबोध का साहित्य विवेक और उनकी कविता— डॉ० लल्लन राय— प्रथम
मन्थन पब्लिकेशन्स रोहतक।
- 25 आधुनिकता और सर्जनशीलता— डॉ० रघुवश।
- 26 आधुनिक कविता यात्रा— डॉ० रामस्वरूप चतुर्वेदी— प्रथम संस्करण लोकभारती
इलाहाबाद।
27. हिन्दी साहित्य का अतीत — विश्वनाथ प्रसाद मिश्र— वाणी प्रकाशन नई दिल्ली।
- 28 समकालीन साहित्य —आलोचना को चुनौती डॉ० बच्चन सिंह।
- 29 मुक्तिबोध विचारक, कवि —कथाकार— डॉ० सुरेन्द्र प्रताप सिंह।
- 30 अविचारित रमणीय का मनोविज्ञान —मूल्य और मुक्ति—गगाधर झाँ

- 31 नई कविता की वर्तमान स्थिति – गिरिजा कुमार माथुर।
- 32 नई कविता के प्रतिमान – लक्ष्मीकान्त वर्मा।
- 33 मुक्तिबोध का गद्यसाहित्य – मोतीराम वर्मा– प्रथम संस्करण– विद्यार्थी प्रकाशन दिल्ली।
- 34 नई कविता एक साक्ष्य– डॉ० रामस्वरूप चतुर्वेदी– संस्करण 1990 लोकभारती इलाहाबाद।
- 35 मुक्तिबोध एक अवधूत– श्री नरेश मेहता– प्रथम संस्करण– लोकभारती इलाहाबाद।
- 36 हिन्दी साहित्य का इतिहास– रामचन्द्र शुक्ल– बाइसवा संस्करण– नागरी प्रचारिणी सभा वाराणसी।
- 37 हिन्दी साहित्य की जनवादी परम्परा– प्रकाशचन्द्र गुप्त– किताब महल इलाहाबाद।
- 38 आधुनिक काव्यधारा– डॉ० केशरी नारायण शुक्ल– प्रथम संस्करण– सरस्वती मंदिर बनारस।
- 39 गजानन माधव मुक्तिबोध सृजन और शिल्प– रणजीत सिंह– जयभारती प्रकाशन इलाहाबाद।
- 40 कला का जोखिम – निर्मल वर्मा।
- 41 शब्द और स्मृति – निर्मल वर्मा।
- 42 आधुनिक भारत में सामाजिक परिवर्तन– एम०एन० श्रीवास्तव– छठा राजकमल प्रकाशन दिल्ली।
43. भारतीय राष्ट्रवाद की अधुनातन प्रवृत्तियाँ– ए०आर० देसाई।
- 44 आजकल का भारत – रमेशथापर।
- 45 भारत का सामाजिक सांस्कृतिक और आर्थिक विकास– भाग–1 पुरी, दास, चोपड़ा– प्रथम संस्करण – मैकमिलन प्रकाशन दिल्ली।
46. मानव–मूल्य और साहित्य– धर्मवीर भारती।
47. शब्द और कर्म मैनेजर पाण्डेय–प्रथम संस्करण–राजकमल प्रकाशन–नई दिल्ली।
- 48 प्रगतिवाद और समानान्तर साहित्य– रेखा अवस्थी।
- 49 मुक्तिबोध रचनावली प्रथम संस्करण – नेमिचन्द्र जैन –राजकमल प्रकाश पेपर बैक्स नई दिल्ली